

Historia de la estética

III. La estética moderna 1400-1700

Akal / Arte y estética



Władysław Tatarkiewicz



Desde su publicación, la *Historia de la estética* de W. Tatarkiewicz se ha convertido en hito único y difícilmente superable en su carácter de manual de esta disciplina. Presentado en tres volúmenes (*La estética antigua*, *La estética medieval*, *La estética moderna*) y traducido a todas las lenguas cultas del mundo, el texto es una sistemática presentación de los conceptos estéticos elaborados por el pensamiento europeo, de su esencia, de su evolución, del desa-

rrrollo de sus mutuas relaciones. La obra de Tatarkiewicz no se limita, sin embargo, a la estética general de los filósofos, sino que incluye también la estética de los teóricos del arte y de los artistas, en este caso no sólo la expresada en sus palabras, sino también la que puede ser deducida de sus obras.

Novedad fundamental de este libro es la presentación de la colección de fuentes sobre la que se basa. Las historias publicadas hasta ahora, salvo pequeñas excepciones, no solían incluir textos originales. Tatarkiewicz presenta, sin embargo, varios centenares de textos, en su versión original y en su traducción realizada directamente.

La *Historia de la estética* de Tatarkiewicz es ya un clásico del siglo xx, apreciado tanto por la claridad de su exposición, como por la profundidad de sus análisis, que en todo instante responden a la máxima de su autor: «siempre quiero precisar las nociones y aclarar las ideas, pero nunca guiar las mentes hacia un solo modo de pensar».

Władysław Tatarkiewicz (Varsovia, 1886-1980) pertenece a la generación excepcional de grandes espíritus humanistas del siglo xx, caracterizados tanto por su agudeza intelectual, como por su fuerza moral. Hijo de un notable escultor, dejó pronto su país natal para continuar sus estudios en Europa occidental, realizando su tesis doctoral sobre los principios de la filosofía aristotélica. De vuelta a su país natal, fue profesor de Filosofía y de Estética en las principales universidades polacas, hasta que obtuvo la cátedra de Varsovia, como sucesor del notable profesor Poznań.

Después de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, fue elegido miembro del Comité Internacional de Estética, tomando parte desde entonces en todos los congresos internacionales de esta disciplina hasta el celebrado en Darmstadt en 1976. Miembro de honor en numerosas instituciones internacionales de filosofía, sus publicaciones de historia de esta disciplina y sus obras sobre estética han tenido verdadero éxito internacional. Conocedor de todos los estilos y de todas las épocas, fue especialmente un apasionado del mundo clásico, al que dedicó profundos e importantes estudios. Pocos meses antes de su muerte apareció su último libro, *Recuerdos*, donde hacía repaso de su larga vida de profesor y filósofo.

AKAL
ARTE Y ESTÉTICA 17

D I R E C T O R

Joan Sureda

Wladyslaw Tatarkiewicz

HISTORIA DE LA ESTÉTICA

III. LA ESTÉTICA MODERNA

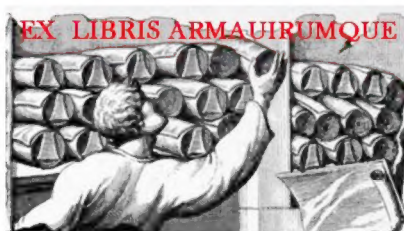
1400 - 1700

Traducción del polaco

Danuta Kurzyka

Traducción de fuentes

Latinas: Antonio Moreno
Alemanas, francesas, inglesas,
italianas y portuguesas: Juan Barja



AKAL

Portada: RAG

Título original: *Historia Estetyki*

Traducción del polaco: Danuta Kurzyka

Traducción de fuentes:

Latinas: Antonio Moreno

Alemanas, francesas, inglesas, italianas y portuguesas: Juan Barja

© PWN-Pánstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1970

© Ediciones Akal, S. A., 1991, 2004

para lengua castellana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 84-7600-669-1

Depósito legal: M. 31.056-2004

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

(Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

En una historia de la estética, publicada en 1858, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, altamente estimada en su tiempo, afirma Robert Zimmermann que el largo período comprendido entre los siglos III y XVIII constituye un gran abismo en la historia de la filosofía de lo bello y del arte (*nichts als eine grosse Lücke*, pág. 147). Y M. Schlaser, autor de otra conocida historia del pensamiento estético *Kritische Geschichte der Aesthetik*, del año 1872, expresa (en la pág. 253 del primer volumen) una opinión parecida. Como es lógico, ambos autores pasan en silencio este «gran abismo», y tampoco le presta mucha atención B. Bosanquet, autor de la tercera y última de entre las importantes historias decimonónicas de la estética, *A History of Aesthetics*, 1892.

No es éste el caso del presente libro, pues tanto el segundo volumen como el tercero están dedicados a la estética de los siglos III-XVIII, es decir, a ese «gran abismo» precisamente.

El presente volumen de la *Historia de la estética* —escrito cinco años después de los dos primeros— conserva el mismo carácter y se plantean en él los mismos objetivos que en los anteriores. Igual que en los dos primeros volúmenes, el estudio no se limita a la estética de los filósofos sino que incluye también la comprendida en las poéticas y tratados sobre pintura o arquitectura; no presenta sólo la estética expresada verbalmente, sino que abarca también la implicada en obras arquitectónicas y pictóricas, la que puede deducirse de poemas y composiciones musicales, y hasta la de modas y formas de vestir. Igual que en los tomos anteriores, se intentan recalcar no sólo los elementos nuevos y originales, sino también hacer hincapié en lo típico de cada uno de los respectivos períodos. Y, finalmente, lo mismo que en los anteriores tomos, tampoco éste se limita a exponer la historia de la estética; dicha exposición se complementa con una antología de fuentes y cortas notas biográficas de los respectivos estetas (siempre y cuando éstas resulten indispensables para la comprensión de sus conceptos estéticos). Asimismo, se incluye información de carácter bibliográfico, ciñéndose, sin embargo, sólo a aquella que juzguemos de importancia, ya que no es la intención de esta *Historia* presentar una bibliografía completa concerniente a la materia.

Lo mismo que los volúmenes anteriores, tampoco el presente se limita a hechos y fenómenos relacionados directamente con la historia de la estética, sino que tam-

bién hace referencia a acontecimientos ligados a la historia de las artes plásticas y la literatura, la economía y la política (cuando éstas han constituido un factor importante o paralelo en el desarrollo de la historia de la estética).

El lector interesado en la estética *strictissimo sensu* tal vez se sienta decepcionado con los capítulos dedicados a la metodología, a los conceptos del Renacimiento o del Humanismo, a la situación de la pintura o la arquitectura, o bien a las corrientes filosóficas de la Italia renacentista. Pero si prescindiéramos de los mismos, las concepciones estéticas de los humanistas, artistas o académicos de los siglos XV y XVI resultarían mucho menos comprensibles. Y otro tanto pasaría con el arte barroco o manierista, respecto a las políticas de Richelieu o de Colbert, que también explican ciertos fenómenos de la estética del siglo XVII.

No obstante lo anterior, hay diferencias entre el presente volumen y los precedentes, puesto que éste concierne a una época distinta o, al menos, a una época que el historiador percibe de manera distinta. Es ésta una época que nos es más cercana y, por tanto, más comprensible. Además se trata ya de la era de la imprenta, gracias a la cual los conceptos y las ideas han podido conservarse mejor y en forma más completa, con lo que nuestros conocimientos sobre los mismos son considerablemente más amplios. Gracias al mayor número de testimonios escritos nos remitimos con menos frecuencia a la estética implícita, y sin embargo, seguimos recurriendo a ella para mostrar —por ejemplo— que muchos artistas del siglo XVII profesaban la teoría clásica y al mismo tiempo, en la práctica, eran adeptos a la barroca. ¿Cuál de estas dos estéticas es más importante: la explícita, sólo existente a nivel teórico, o la aplicada en la práctica, que marcaba las pautas de los creadores?

En este volumen, al igual que en los anteriores, se insertan textos originales que atañen al desarrollo del pensamiento estético, pero su carácter es ya distinto. Antes se pudo haber aspirado a recoger todos los textos concernientes a la Antigüedad o al Medioevo pues no son éstos muy numerosos. En los tiempos modernos, en cambio, gracias a la imprenta, son tan abundantes que hubo que escoger: ya no se podía pretender un *corpus aestheticae* completo, y fue preciso limitarnos a una antología.

Ello no obstante, las diferencias entre la estética de las primeras centurias de la época moderna y la de tiempos antiguos y medievales son de los matices superficiales que se reducen a los conocimientos sobre sus respectivos períodos y el modo de elaborarlos. En realidad, la estética moderna es semejante a la de las épocas anteriores, lo cual se hará evidente cuando contraponamos la estética de las épocas pasadas con la de nuestros días. La estética de los siglos XV, XVI, o incluso del XVII, en sus manifestaciones más típicas, nos resultará así igual de pretérita y anticuada que la antigua y la medieval, y a pesar de haber sufrido ciertos cambios, seguirá pareciéndose más a la antigua y la medieval que a la de nuestros días. Y esto es así porque la estética de aquellos siglos modernos sigue sin ser tratada como disciplina independiente, sin tener siquiera un nombre propio, sin contar con eruditos especializados en ella; e igual que en épocas anteriores, hoy la siguen cultivando los filósofos y, sobre todo, los escritores y artistas interesados.

A pesar del enorme acervo literario del Renacimiento y del Barroco, la estética de estos períodos continúa siendo un tema poco investigado y elaborado. El historiador se ve obligado a recurrir a incunables e impresos, del mismo modo que el historiador de la estética medieval recurre a manuscritos. Por suerte, la Biblioteca Jaguellona de Cracovia es muy rica en textos renacentistas, igual que la Biblioteca Na-

cional Polaca y la de la Universidad de Varsovia disponen de grandes colecciones de textos de los siglos XVI y XVII. En cuanto a aquello que no se encuentra en ellas, el autor pudo conseguirlo finalmente en la Biblioteca Marciana de Venecia, en el British Museum y en el Instituto Warburg de Londres, así como en las bibliotecas parisienses y norteamericanas.

La abundancia y diversidad del material suponen una serie de dificultades: en nuestro caso, nos fue difícil decidir cuándo empezar a hablar de la estética moderna, en qué períodos dividirla, y con qué fecha cerrar su primera etapa. Por un lado, la estética moderna debería empezar en el momento en el que termina la Edad Media, es decir, alrededor del año 1400; por otro, deberíamos remontarnos al siglo anterior debido a que ciertos elementos renacentistas aparecen ya en la obra de Petrarca y de Boccaccio. Pero, por otra parte, el inicio tendría que considerarse una fecha posterior al año 1400 ya que había transcurrido al menos un cuarto de siglo antes de que elementos renacentistas empezaran a prevalecer sobre los medievales.

Tarea más difícil aún fue el dividir la historia de la estética moderna en diversos períodos. Los criterios de periodificación que finalmente se han adoptado han supuesto una exposición en varios capítulos que alternativamente presentan el desarrollo de la estética a lo largo de los siglos respectivos y su situación en la encrucijada de los mismos. Los períodos en que se ha dividido la historia moderna serán más cortos que los de las estéticas antigua y medieval, porque en la época en cuestión se pensó más en la estética, y la mayoría de sus ideas y conceptos han llegado a nuestros días. La exposición se atenderá lo más estrictamente posible al orden cronológico, pero como el presente libro no es una sencilla crónica sino una historia, en más de una ocasión resultará indispensable renunciar a la cronología para poder reunir en un solo conjunto algunas corrientes estéticas o ciertas ideas afines.

En contra de lo que pudiera parecer, la fecha del año 1700 con la que termina este libro no es nada accidental. Ha sido deliberadamente escogida porque estamos convencidos de que es una fecha decisiva para la historia de la estética y, además, no ha sido nuestro deseo que el libro resultara demasiado extenso.

Tal vez el año 1700 no signifique una fecha crucial para la historia del arte o de la literatura, en lo que hace a las relaciones políticas o económicas, pero sí lo es para la estética, lo mismo que para toda la filosofía que en aquellos momentos abandonaba los grandes sistemas para abrazar los lemas de la Ilustración. La fecha misma puede tener diversas interpretaciones, y así hubo que decidir si incluir en el período que se estaba acabando a Du Bos o a Vico, o bien excluir a Shaftesbury o Addison. Un cambio histórico no se produce en un año —ni se puede cortar la historia a navajazos—, pero es innegable que la transformación a la que nos referimos acaeció alrededor del año 1700. A partir de esta fecha la tradición será tratada con menor rigurosidad, la estética moderna será cada vez más diferenciada de la antigua y medieval, terminará la soberanía de una sola doctrina —«la clásica»—; surgirán el nombre mismo de la «estética» y la aspiración a hacer de ella una disciplina independiente, se delimitará el alcance de las «bellas» artes, y se establecerán —para largo tiempo— el método psicológico y la interpretación subjetiva de los valores estéticos. Todo ello ocurrirá en el transcurso del siglo XVIII y será entonces cuando la estética de los tiempos modernos llegará a ser una estética «nueva», a diferencia de la «vieja», anterior al año 1700.

Esta estética «vieja» es el objeto de la presente *Historia de la estética*. Si el autor

llega algún día a elaborar una historia de la estética «nueva» será ya aplicando otros métodos y criterios.

En este libro tratamos de agrupar conceptos afines y presentar en conjunto a los autores y tendencias similares. Sin embargo, ciertas ideas se repiten y de cuando en cuando hacen su aparición las mismas tesis y conceptos, disfrazados en una u otra de sus múltiples variantes. Así, vuelve a aparecer en varias ocasiones la idea de ser el arte una imitación de la naturaleza, la idea de selección de ciertos elementos y fenómenos de la naturaleza, la de la existencia de reglas fijas en el arte, y muchas otras, características de la estética de entonces. Todas estas repeticiones son intencionadas y hechas a conciencia: no tratamos de evitar cierta monotonía en la exposición, porque ésta es la única forma de ofrecer una imagen completa de aquellos siglos, mostrando la estabilidad de las tesis, la lentitud de su desarrollo y el empeño en conservar ciertos conceptos. Además, sobre el trasfondo de esa estabilidad y monotonía se perciben mejor las ideas nuevas, las que difieren de las tradicionales y que, a pesar de todo, tampoco son escasas. Pero para que este libro sea algo más que una mera crónica de la estética renacentista y barroca, nos vimos obligados a comparar estas concepciones con el pensamiento estético anterior y posterior. Cuando se comparan y contrastan ciertos acontecimientos históricos con otros anteriores no suelen producirse objeciones, pero éstas sí aparecen cuando se compara un fenómeno histórico con otro posterior. Son estas objeciones infundadas porque comparar unas ideas antiguas y distantes con otras más cercanas en el tiempo constituye una ayuda inapreciable a la hora de seleccionar e interpretar, permitiendo decidir cuáles de las ideas estéticas surgidas en el siglo XV ó XVI merecen ser incluidas en la historia o deben ser resaltadas.

El historiador siempre tiene conocimientos más amplios que el autor cuya obra investiga, y está en su derecho aprovechándolos, del mismo modo en que son distintas sus convicciones y exigencias, y otro —diríamos— «su gusto científico». Al escribir sobre el siglo XV ó XVI el historiador puede —si lo desea— eliminar ese «gusto» suyo, mas ¿obrará prudentemente al hacerlo así? Más bien creemos que no, porque a la luz de un gusto más maduro, un gusto vigente en la actualidad, se verán, con mayor claridad los esfuerzos y méritos del pasado.

El material gráfico de este volumen es también más abundante que el de los tomos anteriores. Aparte de ilustraciones concernientes a problemas arquitectónicos, que muestran cómo se entendía la proporción y explican el gusto por formas regulares a la par que ricas, incluimos otras dos clases de ilustraciones, como son las alegorías que representan los conceptos estéticos de lo bello y del arte, tan típicas de los primeros siglos de la era moderna, y los retratos de algunos escritores de los siglos XV-XVII, que se interesan por el desarrollo del pensamiento estético. Pocos retratos se conocen de estetas antiguos y medievales, y los que hay —de Platón, Aristóteles, santo Tomás de Aquino o san Buenaventura— son tan bien conocidos que no valía la pena recordarlos. Pero en los siglos XVI ó XVII la situación cambia radicalmente; así, existen retratos de prácticamente todos cuantos ocupan un puesto relevante en la historia de la estética, e incluso no hay necesidad de recurrir a efigies pintadas o esculpidas dada la gran riqueza de grabados. La publicación de estos retratos nos pareció aquí útil y necesaria puesto que hasta ahora no habían sido recopilados. Al reunirlos, hemos recurrido sobre todo a la rica colección del Gabinete de Estampas de Estanislao Augusto, perteneciente a la Biblioteca de la Universidad

de Varsovia, y a la magnífica colección de la Bibliothèque Nationale de París. En cambio las alegorías provienen del Gabinete de Estampas del Museo Nacional de Varsovia.

La lista de personas con cuya ayuda he podido contar al escribir este volumen de la *Historia de la estética* es muy larga. En primer lugar, quisiera expresar mi profundo agradecimiento a mi esposa. En cuanto a los grabados, me ha resultado inapreciable la ayuda de doña María Mrozińska, directora del Gabinete de Estampas del Museo Nacional de Varsovia y de doña Teresa Sulerzyska, directora del Gabinete de Estampas de la Universidad de Varsovia.

El trabajo en una gran biblioteca se hace más ameno y más fácil cuando uno puede contar con consejos competentes y amistosos, como lo han sido en mi caso los prestados por Janusz Krajewski, director de la biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Varsovia; los de la doctora Jadwiga Rudnicka, de la Biblioteca Nacional de Varsovia; los de doña Franciszka Galczyńska, de la Sección de Incunables de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia; las del doctor Krzysztof Ligota, del Instituto Warburg; las de doña Frederica Oldach, de la Marquand Library de Princeton N.J., y las de doña Wanda Tomczykowska, de la Biblioteca de la Universidad californiana de Berkeley. Dos libros sumamente importantes para mi trabajo me fueron facilitados por coleccionistas particulares: el profesor Rensselaer W. Lee, y el doctor Jozef Lepiarczyk. Una valiosa información bibliográfica me fue ofrecida por el profesor Jan Bialostocki. Al escoger las ilustraciones para este libro me ha sido muy valiosa la ayuda del profesor Piotr Biegański. Y por último, en el conjunto de la elaboración del libro me ha sido de enorme ayuda la colaboración de doña Halina Wisniewska.

I. Introducción

1. PRIMACÍAS DE LA NUEVA ESTÉTICA

Parece hoy predominar la opinión de que el arte es difícil, y su crítica fácil, que lo difícil en el arte es la práctica, y no la teoría, que es mucho más fácil crear teorías de arte que llevarlas a la práctica, es decir, que es más fácil ser estético que artista. Pero antaño no se compartía esta opinión. La prevaleciente y ya clásica fórmula francesa: *La critique est aisée, l'art est difficile*, acuñada en el siglo XVIII, proviene de una obra del dramaturgo Felipe Destouches (*Le Glorieux*, 1732). Pero en épocas anteriores —en la Antigüedad, en el Medievo y todavía en el Renacimiento— se creía otra cosa bien diferente. Así, en pleno Renacimiento, unos 150 años antes de Destouches, Montaigne sostenía que la poesía es más fácil de hacer que de conocer: *Il est plus aisé de la faire que de la conoistre*. Y aunque lo dijo de la poesía, se refería con ello a todo el arte.

Es imposible afirmar categóricamente qué es más fácil y qué es más difícil; a uno le resulta más fácil escribir buenos poemas y a otro escribir bien sobre ellos. El historiador, en cambio, puede constatar cómo se veía este problema en distintas épocas del pasado. Así hubo períodos en los que el arte se desarrollaba más rápidamente que sus respectivas teorías, topando con dificultades que los más poderosos intelectos eran incapaces de resolver. En tales períodos nacían buenos poemas, esculturas o piezas musicales, pero no se lograba encontrar una regla general ni una explicación que aclarasen en qué consistía un buen poema, una buena escultura o una buena composición musical. Ni los artistas mismos, ni los teóricos eruditos de la época sabían explicarlo. Esto es, justamente lo que ocurrió en los tiempos modernos: primero nació el arte moderno y luego su teoría, así como toda la estética moderna de la que trata el presente libro.

La teoría del arte se fue desarrollando con lentitud justamente por su dificultad, y además porque a comienzos de la era moderna no se precisaba de ella: los tratados de Horacio y de Vitruvio, redescubiertos por entonces, satisfacían de momento las exigencias presentes respecto a la teoría de la poesía y de las artes plásticas. Pero a medida que las artes iban progresando, resultaba cada vez más necesaria una nueva teoría. Esta no tardó en formularse y, una vez formulada, empezó a ejercer su influencia sobre la poesía y las artes en general.

Es decir, el arte moderno provocó el nacimiento de una teoría imponiéndole sus tesis, y con el tiempo dicha teoría produjo un arte determinado, imponiéndole también sus imperativos. La historia moderna pone de manifiesto esta recíproca dependencia: la teoría depende del arte, y el arte depende de la teoría.

1. *Petrarca y Boccaccio*. La poesía y el arte modernos, distintos de los medievales, tan sólo nacieron en el siglo XV, y junto con ellos surgieron sus respectivas teorías*. Ello no obstante, esta nueva poesía y este arte habían sido anunciados en el siglo anterior por dos escritores: Petrarca y Boccaccio. Pero aquello no fue sino un anuncio, ya que en vida de estos dos escritores y aún algún tiempo después de su muerte, siguió reinando el Medievo, y así seguían siendo medievales el arte, la poesía, las teorías, las formas de vida y el conjunto de las relaciones sociales.

Petrarca fue poeta, pero no un erudito; Boccaccio, además del *Decamerón*, es también autor de un libro erudito sobre la historia de la mitología. No obstante, ambos fueron principalmente y sobre todo poetas que expresaron sus opiniones teóricas acerca de la poesía y el arte al margen de sus obras literarias. Les faltó la formación filosófica que tuviera Dante, pero a pesar de ello, sus conceptos teóricos de lo bello, de la poesía y del arte son en gran medida nuevos y originales, y por tanto ambos pertenecen a la historia de la estética.

Dante, un poco mayor que ellos (murió en 1321), fue todavía un poeta y pensador medieval, representante del estilo medieval y de la concepción medieval del mundo, y si en sus conceptos de la poesía y del arte se perciben ciertos rasgos no medievales, éstos parecen ser pura coincidencia, algo no buscado por el autor. En cambio es el contrario el caso de Francesco Petrarca (1304-1374) y de Giovanni Boccaccio (1313-1375), los otros dos personajes insignes del gran trío de escritores italianos trecentistas, nacido en vida de Dante, pero que llegaron a la madurez un cuarto de siglo después de su muerte; y téngase en cuenta que en aquel entonces un cuarto de siglo significaba mucho tiempo. Ambos autores se inspiraban ya no sólo en santo Tomás de Aquino o en Pedro Lombardo, sino también en Cicerón, Quintiliano y Varrón, preocupándose menos que los escolásticos y que Dante por el mundo transcendente. Siendo menos teólogos y menos místicos, mostraron al mismo tiempo más interés —sobre todo Boccaccio— por los problemas temporales y humanos. Esto atañe al menos a cierto período de su creación, ya que sus últimos trabajos fueron otra vez místicos y moralistas. (En Boccaccio esta vuelta se produjo relativamente pronto, ya alrededor del año 1354, un par de años después de escribir el *Decamerón*).

Ambos escritores vivieron en el mismo siglo y en el mismo país, e incluso les unían lazos personales: Boccaccio buscó modelos e inspiración en Petrarca, que era un poco mayor. La creación literaria de ambos poetas, aunque diferente en numerosos aspectos, nos revela principios estéticos semejantes, lo que permite tratar su estética en conjunto. Es la suya una estética iniciada por Petrarca y desarrollada por Boccaccio, cuyos conceptos generales son muy parecidos, y cuyos detalles se complementan mutuamente. Petrarca expresa sus juicios sobre la poesía, el arte y la belleza sólo incidentalmente, en sus *Invectivae*, los *Epistolae Familiares* y los *Epistolae Seniles*. Boccaccio, en cambio, dedica a estos problemas dos capítulos enteros (XIV y XV)^b de su *Genealogia deorum gentilium*.

* K. Vossler, *Poetische Theorien der italienischen Frührenaissance*, 1900. S. Scandura, *L'estetica di Dante, Petrarca, Boccaccio*, 1938.

^b C. G. Osgood, *Boccaccio on poetry*, Princeton, 1930.

Sus obras y conceptos son excepcionales para el siglo XIV, pero también es verdad que ambos escritores pudieron encontrar acicate e inspiración en la sociedad a que pertenecían. Petrarca vivió una vida agitada, en diversos ambientes y condiciones, ora en Italia, ora en Francia. También Boccaccio residió en distintos sitios, sobre todo en Nápoles y Florencia, donde pudo conocer a muy diversas gentes. A Florencia poco le tiene que agradecer desde el punto de vista artístico, puesto que en aquel entonces era aún una ciudad de políticos y mercaderes, que permanecían indiferentes ante la ciencia y las bellas artes. Más bien halló inspiración para su creación artística en Nápoles, donde pasó bastante tiempo de su época juvenil, coincidiendo allí con Petrarca, y donde la corte de Roberto de Anjou era, como su *Decamerón*, muy artística y libertina.

2. *Conceptos generales.* Tanto Petrarca como Boccaccio emplean términos como «belleza», «arte» y «poesía», es decir, los mismos que la estética posterior; ello no obstante, tras de los mismos términos hay conceptos diferentes.

Así el concepto de belleza, conforme a la tradición antiguo-medieval, era mucho más amplio y a la vez mucho más restringido que el actual. Más restringido porque en general designaba sólo la belleza humana, y no solía aplicarse respecto a la naturaleza ni el arte. Y más amplio porque en el hombre designaba no sólo la belleza de su cuerpo, sino también las virtudes del alma.

También el arte lo entendían ambos de modo antiguo y medieval, o sea, más ampliamente que en su uso presente. El arte para ellos consistía en la capacidad de producir cosas, no sólo cuadros o poemas, sino toda creación basada en reglas y principios. Pero Boccaccio, sirviéndose de distinciones escolásticas, tenía ya un concepto más claro del arte (*ars*) y lo distinguía de la sabiduría (*sapientia*), de la ciencia (*scientia*) y de las habilidades puramente prácticas (*facultas*).

Por lo demás tanto Petrarca como Boccaccio se interesaron casi exclusivamente por el arte de la palabra, pues era ésta su profesión. Mas advertían en él ciertas características que dicho arte tiene en común con los demás y que habían pasado desapercibidas en épocas anteriores. De ahí que su estética constituya un anuncio de la estética nueva.

3. *Definición de la poesía.* Los griegos de la era clásica no tenían a la poesía por un arte, estando convencidos de que era cuestión de inspiración y no de reglas, y como no era cuestión de reglas, no podía ser arte. La situación cambió con Aristóteles, quien fue el primero en señalar que la poesía también estaba sujeta a ciertas reglas, así que se parecía a las artes y debería considerarse como tal. Los siglos medievales heredaron esta convicción.

Así, pues, en la historia del pensamiento europeo hubo una época en la que la poesía era un arte como los otros. Luego, a umbrales del Renacimiento, empezó un tercer período, en el cual la poesía era considerada como arte, pero un arte distinto, diferente a los demás.

En los textos de Petrarca y de Boccaccio encontramos al menos seis características que distinguen a la poesía de las demás artes: 1. La poesía de la necesidad de expresarse (*desiderium dicendi*). 2. Al expresarse, el poeta inventa (*invenit*) cosas entre las que se encuentran también cosas no verdaderas, inauditas, que no existen en la realidad (*inaudita inventiones*). 3. Cuando el poeta dice la verdad, lo hace de una manera velada (*velamento veritatem contegit*). 4. Además, pretende que este velo sea hermoso (*exquisita, amoena*), y 5. Cumple su tarea con fervor. 6. Mas, no obstante

lo inaudito y el fervor, la poesía debe observar ciertas reglas que en el fondo son las mismas que las de gramática o retórica. Al escribir sobre poesía, Petrarca y Boccaccio mencionaban una u otra de esas características; el historiador en cambio puede, con base en sus textos, recogerlas todas.

¿Cuál de estas características era para ellos la esencial?, y ¿cuál de ellas incluyeron en su definición de poesía? Hay al menos dos definiciones formuladas por estos escritores. Según la primera^{1,2} la poesía consiste en palabras exquisitamente compuestas que representan una cosa bajo velo (*sub velamento*), es decir, los rasgos que definen la poesía son la belleza y la alegoría. La segunda de las definiciones³ sostiene que la poesía es cierto modo de expresarse que se caracteriza por el fervor, la exquisitez y la invención (*inventio*). Así, pues, también en este caso la poesía se define mediante la belleza, pero se añaden otras características como el fervor y la invención, que no entran en la primera definición.

La belleza aparece en ambas definiciones, lo cual constituye cierta novedad ya que la mayoría de los escritores antiguos —hasta Dante— no solía mencionar la belleza con relación a la poesía. Asimismo, era nueva la idea de destacar la facultad de inventar como rasgo diferenciador de la poesía. Y otro tanto podemos decir del fervor. Si bien es cierto que ya los escritores antiguos, especialmente los helenísticos, asociaban con la poesía conceptos como *fervor*, *inflammatio*, *enthusiasmus*, Petrarca y Boccaccio hicieron en el fervor y sus efectos (*fervoris sublimes effectus*) más hincapié que sus antecesores. La poesía era para ellos un arte, pero un arte específico, que precisaba del fervor. Y esta característica no pensaban extenderla a otras artes como la pintura o la arquitectura; igual que los antiguos, la tenían por característica propia de la poesía. Propia y específica, mas no general, pues existen dos clases de poetas⁴: poeta *theologus*, poeta *rhetor* y poeta *eruditus* forman el primer grupo, mientras el segundo está compuesto por fervorosos poetas marcados por el «furor» platónico, por el *divino spiritus*.

Petrarca y Boccaccio atribuían a la poesía un carácter alegórico, lo que era natural dado que la poesía de los siglos medievales, de los tiempos de su formación, fue una poesía alegórica. Los poetas medievales apenas mencionaban esta característica, lo que es lógico porque las cosas obvias no precisan de comentario alguno. Fue tan sólo Dante quien, al introducir en su poética distinciones teológicas, afirmó que junto a una interpretación literal la poesía podía tener otra, la metafórica, e incluso se prestaba a una triple interpretación metafórica: la alegórica, la moral y la anagógica.

Petrarca y Boccaccio dieron más importancia a lo alegórico de la poesía que Dante, y llegaron a definirla como descripción de cosas «bajo velo», o como representación indirecta de cosas mediante imágenes (*obliquis figurationibus*). Petrarca empleó el neologismo «alieniloquio» (*alieniloquium*)⁵, explicando que este término significaba aquello que solía denominarse con el nombre de «alegoría».

Podría parecer que Petrarca conservó simplemente la concepción alegórica de la poesía, legada por el Medievo, pero fue justamente aquí donde introdujo un profundo cambio, uno de aquellos cambios que pasaron inadvertidos, porque nuevas ideas eran expresadas con los viejos vocablos. La alegoría en sentido medieval tenía por objeto el expresar las verdades ocultas, filosóficas, teológicas, desconocidas por un público más amplio, y era utilizada a tal efecto porque resultaba más fácil expresar estas verdades difíciles mediante alegorías que en forma directa. En cambio la alegoría tal como la entendían Petrarca y Boccaccio sólo había de adornar las verda-

des corrientes y ordinarias, conocidas por todos, en cierto sentido, había justamente de ocultar las verdades demasiado ordinarias³, y si bien la alegoría medieval tuvo objetivos filosófico-teológicos, ésta sólo tenía una finalidad estética. Y es este cambio en el entendimiento de la alegoría el que se produjo entre Dante y Petrarca.

Petrarca atribuía, pues, a la poesía dos cualidades muy distintas: la artificiosidad y el fervor, o sea, la habilidad y el sentimiento. Y vale la pena subrayar que no le atribuyó otras, especialmente aquella que desde los siglos medievales o incluso desde Platón, siempre había estado presente al hablar de ella: el reproche de que la poesía miente y es, por tanto, nociva para el hombre.

4. *Poesía y verdad*. Para los poetas del siglo XIV lo más problemático de la poesía era su relación con la realidad, ya que la poesía trataba —a su modo de ver— cosas reales y cosas «inauditas». Más aún, la poesía «revela la verdad»; es decir, cuando representa la realidad, lo hace conforme a la verdad. Aquello de que la poesía «revela» la verdad debió constituir un tópico, al menos desde Macrobio, significando al mismo tiempo una revelación mediante metáforas (*alieniloquium*), porque de lo contrario Petrarca no la hubiera considerado como poesía. Sea como fuere, a Petrarca le parecían infundadas las disquisiciones medievales sobre el carácter falaz de la poesía, creyendo que en ella precisamente «la verdad resplandece». Y sostenía, en cambio, que el poeta otorga a la verdad una forma distinta: la verdad en la poesía deja de ser una verdad corriente, accesible a cualquiera, una verdad vulgar, «plebea», y se convierte en una verdad exquisita, extraordinaria, difícil.

«Los poetas no mienten»⁴, afirma Boccaccio. La mentira ocurre cuando mediante una falacia semejante a la verdad se hace incurrir a alguien en un error, y los poetas con sus ficciones no pretenden inducir a nadie a estos errores. La ficción poética no sólo no aspira, sino que tampoco podría inducir a error porque, en la mayoría de los casos, entre ella y la verdad no hay ninguna semejanza. Los poetas no mienten sino que fingen, inventan cosas ficticias (*figunt*), componen y adornan (*componunt et ornant*); sus ficciones nada tienen que ver con la mentira.

Hoy día, todo ello nos parece tan fundamental y obvio que ni siquiera nos paramos a pensar en ello, pero en el siglo XIV era una novedad de gran importancia. Fieles a los estereotipos tradicionales, tanto Petrarca como Boccaccio estaban convencidos de los valores morales y cognoscitivos de la poesía, pero aún así tenían por primordiales los estéticos. Entre estos figuraban algunos de carácter objetivo como el ritmo y la armonía (*numeri*), y otros subjetivos como la gracia y el encanto (*blanditia*), perteneciendo también a éstos el eliminar de la poesía la fealdad, alejar el tedio (*taedia pelluntur*), y lograr la conveniencia de formas, la elegancia (*exquisita, procul a plebeio*), la maestría (*artificiosa*) y la novedad (*nova*). Petrarca reunió así tres cualidades de la poesía y de las artes en una sola frase: forma artificiosa, exquisita y nueva (*artificiosa et exquisita et nova forma*).

5. *Defectos de lo bello y virtudes de la poesía*. Petrarca y Boccaccio realizaron, pues, un análisis conceptual de la poesía, pero fue éste un asunto marginal para ellos. Lo que más les importaba era la evaluación de la poesía y el resultado de dicha evaluación fue más bien inesperado: el arte —y la poesía en particular— valen mucho,

³ Algo distinta es la opinión de Petrarca expresada en el poema *Africa*, IX, 92.

⁴ Qui fingit quodeunque referet, non ille poetae Nomine censendus nec vatis honore, sed uno Nomine mendacis.

mientras lo bello tiene menos valor de lo que podría parecer. En los textos de ambos poetas hay elogios de la poesía y críticas de lo bello, dedicando Boccaccio más atención a los aspectos positivos de la poesía y Petrarca a los aspectos negativos de lo bello.

Petrarca admite que sobre la belleza, especialmente sobre la corporal, siempre se pueden decir muchas cosas buenas, siempre y cuando sea el árbitro el sentimiento y el criterio, es decir, la cantidad de júbilo (*gaudium*) que ésta proporciona. Para la persona que se guía por los sentimientos, la belleza corporal es —dice Petrarca, recogiendo los objetivos más laudatorios— egregia, eximia, magna, elegante, asombrosa, esplendorosa, extraordinaria y excelente. Pero también afirma que la razón mira a la belleza de otra manera que el sentimiento, y la censura por dos motivos: primero, por ser la belleza corporal poco duradera (*breve et fragile*) y, segundo, por ser moralmente peligrosa.

Esta crítica no concernía en cambio a la belleza espiritual, que precisamente es duradera y segura; se refería única y exclusivamente a la belleza corporal. Con esta opinión empieza ya la estética del Renacimiento, considerado como un período de admiración por el cuerpo y su belleza, en vista de lo cual o bien tendríamos que clasificar a Petrarca de escritor medieval, o bien modificar nuestro juicio sobre el Renacimiento.

6. *El carácter subjetivo de lo bello.* Para justificar su evaluación de lo bello Petrarca buscó apoyo en escritores antiguos, recurriendo a filósofos y poetas latinos, a Virgilio y a Séneca ⁵. Ello no obstante, las opiniones de éstos resultaban incompatibles: Virgilio en cuanto poeta tenía en mayor estima a la belleza, la belleza corporal incluida, que Séneca, el filósofo. Ambos coincidían en que la virtud es una cualidad sumamente importante, pero Virgilio creía que «es más grata aún (*gratior*) cuando se encuentra en un cuerpo hermoso», lo cual era negado por Séneca, para quien una cosa tan fútil como un cuerpo hermoso no podía elevar el valor de una cosa tan magna como la virtud.

Ante estas dos opiniones encontradas adoptó Petrarca una postura intermedia. Para justificarla ideó una diferenciación conceptual distinguiendo entre lo «más perfecto» y lo «más grato». Su razonamiento fue el siguiente: Virgilio habría estado equivocado si hubiera afirmado que es gracias a la belleza que la virtud se hace más perfecta (*perfectior*) o superior (*altior*), pero el sólo sostenía que se hace «más grata», y grato significa otra cosa que perfecto o superior. Los dos últimos calificativos conciernen a cualidades y valores de las cosas, mientras que el primero no se refiere a la cosa misma sino al juicio del contemplador (*non rem ipsam sed spectantium iudicia respicit*).

Así, pues, con ocasión de un problema que hoy parece anticuado salió a relucir otro en el que, en el futuro, los estéticos centrarían su atención: el de la objetividad y subjetividad de lo bello.

Según Petrarca, el juicio de que algo es grato o hermoso no es un juicio sobre el objeto, sino sobre la reacción del hombre ante ese objeto; es un juicio subjetivo, como se denominará más tarde. Y el juicio de que algo es grato es un juicio típicamente estético, de lo que se desprende que el juicio estético no es un juicio sobre el objeto sino sobre el sujeto. Así, pues, la postura estética de Petrarca fue una postura subjetivista. La gracia de la forma (*formae gratia*) —razona Petrarca después de haber calificado la gracia como cualidad subjetiva— no es nada sólida (*solidum*), ni



1. FRANCESCO PETRARCA
Grabado de J. J. Boissard. s. XVI.



2. GIOVANNI BOCCACCIO
Grabado de Jode I, según Tiziano, h. el año 1600.

¿tampoco codiciada (*optabile*), y al lado de la virtud no representa ningún valor; como mucho, puede ser su adorno (*ornamentum*) agradable para la vista (*non inamoenum visui*). Petrarca combinaba así la interpretación subjetiva de la belleza con el desprecio por la misma, siendo éste el precio que tuvo que pagar por su visión nueva del problema.

Por otra parte, empero, no fue la suya una visión del todo nueva; ésta ya había aparecido antes, en la Antigüedad, en la doctrina de los sofistas y de los escépticos, y en la Edad Media, (en Vitelio entre otros), pero había sido tratada por ellos como un problema marginal. De este modo, el Renacimiento inauguraba su estética con el subjetivismo, pero no fue ésta una concepción que perdurase mucho tiempo. El predominio del subjetivismo estético vendría más tarde, cuando ya había acabado el Renacimiento.

Petrarca negó el valor a la belleza, pero admitía su existencia en la poesía. ¿Cómo compaginar, pues, estas opiniones discrepantes en un pensador que apreciaba la poesía no sólo por su utilidad sino también por su belleza? La explicación es sencilla: uno de estos juicios era heredado y el otro era la opinión personal y propia de Petrarca, de modo que el poeta no logró ajustar ambos en una sola concepción.

El desprecio de la belleza en nombre de la moral era una secuela del pasado que aparece en desacuerdo con los *Sonetos* de Petrarca o con el *Decamerón* de Boccaccio, pero a pesar de ello fue parcialmente conservado por los grandes escritores del *Trecento* italiano.

7. *Giotto y las artes plásticas.* Antes de que Petrarca inaugurase una nueva era en la poesía, Giotto (h. 1266-1337) inició una nueva era en la pintura. En el *Decamerón* (VI, 5) dice Boccaccio que Giotto pinta con tanta veracidad que sus pinturas dan la sensación de ser obras de la naturaleza misma, gracias a lo cual ha logrado que volviera a relucir un arte que durante siglos había permanecido enterrado, dando así origen a una pintura nueva. Fue éste un juicio que se mantuvo durante largo tiempo: dos siglos más tarde Vasari diría que en un siglo austero e irracional, cuando todos los métodos del arte se habían perdido y quedaban enterrados bajo los escombros de las guerras, sólo Giotto supo rescatarlos y conducirlos hacia un camino que podía ser llamado verdadero. Éste enseñó cómo pintar representando detalladamente la naturaleza; y puso fin así al austero manierismo bizantino.

Los precursores trecentistas de la pintura del Renacimiento conocían y tenían trato personal con los precursores de la nueva poesía. Dante fue amigo de Giotto, y Petrarca elogiaba en sus sonetos a otro pintor destacado de la época, Simone Martini. Pero no hubo analogías entre la teoría de las artes plásticas y la teoría de la nueva poesía. Los innovadores de la nueva plástica no dejaron testimonios escritos de su nueva manera de ver el arte, y por tanto no entraron —como Petrarca o Boccaccio— en la historia de la estética.

De una carta de Petrarca fechada en abril del 1341 (dirigida probablemente a Fra Giovanni Colonna) se desprende que el poeta tenía la intención de escribir un libro sobre las artes plásticas, sobre los artistas y sus preceptos, algo así como los tratados de Ghiberti y Alberti^d escritos en la centuria posterior. Pero éste no fue sino una intención que Petrarca nunca llevó a la práctica. Incluso si se interesó por las artes plásticas, no las estimaba tanto como la poesía. Así lo dice explícitamente

^d L. Venturi, *La crítica d'arte e F. Petrarca*, en «Arte», XXV, 1992.

en su *De rebus familiaribus*: el oro, la plata, las piedras preciosas, ropas purpúreas, cosas en mármol, campos cultivados, lienzos pintados, caballos ricamente enjaezados y otras cosas de ese tipo proporcionan un placer superficial. En cambio los buenos libros nos llenan de deleite hasta los tuétanos, hablan con nosotros, nos aconsejan y participan viva e íntimamente en nuestra vida.

Pero más que la pintura apreciaba Petrarca la escultura: «más viva es la obra del escultor que la del pintor»⁷ y si hemos de comparar la escultura italiana del siglo XIV con la incipiente pintura, la opinión de Petrarca resultará de lo más justificada.

8. *Acercamiento de artes y separación de épocas.* Lo arriba señalado no representa la totalidad de los méritos de Petrarca y Boccaccio para con la historia de la estética. Quedan al menos otros dos logros de carácter general, pero muy importantes para el entendimiento del arte. Por un lado, estos poetas unieron lo que hasta entonces había estado separado, y por otro, separaron lo que hasta entonces solía ir unido. Así acercaron las artes plásticas a la poesía destacando vínculos de cuya existencia ni la Antigüedad ni la Edad Media se habían percatado. Cada arte había sido tratado por separado, y ni siquiera se había asociado la pintura a la escultura, sin mencionar ya a la poesía; así se veía en ellas dos campos de actividades humanas totalmente diferenciadas, realizadas en materiales distintos, por diferentes especialistas, sobre la base de diferentes principios. Horacio había comparado la poesía con la pintura, poniendo a la segunda como modelo de la primera, pero no fue ésta más que una comparación entre dos cosas distintas.

El señalar el parentesco existente entre la poesía y ciertas artes como la pintura, se produjo —según parece— no tanto por advertir sus rasgos comunes como su historia común. En el siglo XIV tuvo lugar una renovación simultánea de la poesía y de las artes, produciéndose cierto paralelismo entre Petrarca y Giotto, y Boccaccio fue acaso el primero en fijarse en dicho paralelismo⁸. De momento, sólo en el paralelismo, en analogías y similitudes, y no en el hecho de «pertenecer éstas a una misma familia». La fusión de las artes plásticas —de la pintura con la escultura y arquitectura— bajo una sola noción acaecerá en el siglo XVI, cuando reciban el nombre de *arti del disegno* y la de éstas con la poesía sólo en los siglos XVII y XVIII (bajo el nombre de *belle arti*, *beaux arts*).

Petrarca, en cambio, fue por lo visto el primero en separar lo que hasta entonces había sido tratado como unicidad: así realizó una división de la historia en períodos, cosa que anteriormente no se supo, y ni siquiera se intentaba. Se desconocía, sobre todo, el concepto de *antiquita*, y no se concebía a la Antigüedad como una época pasada, como un período concluido de determinadas características. Petrarca distinguió en el pasado el período antiguo, separándolo de la época subsiguiente: *historiae antiquae et novae*. Fue ésta una operación indispensable, porque sólo dentro de este marco pudo consolidarse la concepción del renacimiento. Era preciso diferenciar tres épocas: la antigua, su abandono y el retorno a ella. Según Panofsky, la división del pasado realizada por Petrarca significó para la historia un cambio tan crucial como la teoría de Copérnico para las ciencias naturales⁹. Al dividir el pasado en diferentes períodos, Petrarca se guió por la transformación y evolución en los modos de pensar y de vivir en general, y de las formas poéticas y artísticas en especial.

⁷ F. Petrarca, *De rebus familiaribus*, V, 17.

⁸ E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 1960, pág. 8.

⁹ E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 1960, pág. 10.

Hoy día esta división es tan natural que sin ella nos resultaría imposible considerar el pasado, del mismo modo que nos parece imposible no asociar las bellas artes con la poesía. Y ambas ideas se las debemos a estos dos escritores trecentistas.

A. TEXTOS DE PETRARCA Y DE BOCCACCIO

F. PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus*, Lib. X. ep. 4

1. Parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo. Christum modo leonem, modo agnum, modo vermem dici, quid nisi poeticum est... Quid vero aliud parabola Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum, sive ut verbo exprimam, alieniloquium quem allegoriam usitatori vocabulo noncupamus? Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est. Sed subiectum aliud... visum est et verbis altisonis divinitatem placare et procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo sacras superis inferre blanditias, numeris insuper adhibitis, quibus et amoenitas inesset, et taedia pellerentur. Id sane non vulgari forma sed artificiosa quadam et exquisita et nova fieri oportuit: quae quoniam Graeco sermone „poetices“ dicta est, eos quoque qui hac utebantur, poetas dixerunt.

F. PETRARCA, *Epistolae Seniles*, XII, 2

2. Officium eius (poetae) est fingere, id est componere atque ornare et veritatem rerum, vel mortalium, vel naturalium, vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, et velo amoenae fictionis obnubere, quo dimota veritas elucescet, eo gratior, quo difficilior sit quaesitu.

F. PETRARCA, *Invectivae contra medicum*, Lib. I

3. Nesciunt, quid sit Poeticae licentiae modus, quousque progredi

LAS CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA

1. Poco falta para que afirme que la teología es una actividad poética en torno a Dios. ¿Acaso no es poético decir que Cristo es en cierto modo un león, un cordero o un gusano? [...]. En realidad, ¿qué otra cosa significan las parábolas del Salvador en el Evangelio, sino un discurso extraño a los sentidos, o bien, para expresarlo en una palabra, una «metáfora» (*alieniloquium*), que como una alegoría sustituimos por un vocablo más habitual? Pues bien, a partir de la peculiaridad de este discurso está urdido todo el arte poético. Mas como otro aspecto vinculado [...] se ha mostrado al apaciguar a la divinidad con palabras elevadas y, al alejarse de todo el estilo vulgar y corriente de hablar, el halagar con sagradas lisonjas a los dioses, tras haber incorporado además los ritmos en que se encuentra la belleza y que alejan el hastío. Se acordó con razón que ello se hiciera no con una expresión ordinaria sino en cierta medida artificiosa, depurada y nueva: puesto que ésta se ha denominado en griego *poetices*, llamaron poetas a los que se dedicaban a ponerla en práctica.

LA VERDAD OCULTA

2. El quehacer del poeta es imaginar, esto es, componer, embellecer y recrear con tintes artísticos la verdad de las cosas humanas, naturales o cualesquiera otras, y alterarla con el velo de la encantadora ficción, una vez desvanecido el cual comenzará a resaltar la verdad, tanto más agradable cuanto más difícil sea de indagar.

LÍMITES DE LA FICCIÓN POÉTICA

3. «Ignoran* cuál es el límite de la libertad poética, hasta dónde es posible llegar en la crea-

fingendo liceat, cum officium Poetae in eo sit, ut quae vera sint, in alia specie obliquis figurationibus, cum decore aliquo conversa traducat, totum autem quod referas fingere id est, ineptum esse, et mendacem potius quam Poetam... Poetae, inquam, studium est veritatem rerum pulchris velaminibus adornare, ut vulgus insulsum lateat.

F. PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus*. Lib. X, ep. 5

4. Poetae, nostra praesertim aetate, rarum genus: in quibus ipsis non omnibus idem finis, non eadem via, ut non immerito, cum virile hoc et magnificum vatum genus magno semper in pretio fuerit, illud humilium stiloque mollis severis iudicibus infamiae habeatur.

F. PETRARCA, *De remediis utriusque fortuna* I, 2: *De forma corporis eximia*

5. GAUDIUM: Forma corporis eximia est... egregia est,... elegantissima est,... mira est,... magna est,... rara est,... clara est,... excellens est. RATIO: Quam mallem formam animi excellentem! Est enim et sua animae pulcritudo, multo suavior certiorque quam corpori, et ipsa quoque suis legibus decore ordinis atque apta suarum partium dispositione subsistens. Illam optare, illi operam impendere dignum erat, quam nec dies longa detereret nec morbus distingueret, nec mors ipsa.

GAUDIUM: Preclara facies animum honestat.

RATIO: Imo quidem probat, et sepius in periculum trahit...

GAUDIUM: Ut virtus animi corporis forme iuncta sit, studeo.

ción, aunque la tarea del poeta estriba precisamente en ello, es decir, en convertir lo que es verdadero, metamorfoseado mediante un punto de belleza, en otra forma con representaciones modificadas: en cambio, todo cuanto tú llamas inventar es algo necio y más propio de un embustero que de un poeta. [...] El afán del poeta, en mi opinión, es engalanar la verdad de los objetos con hermosos velos, de manera que al pueblo llano le quede oculta.

* El texto entrecomillado corresponde a una cita de Lactancio, *Div. Inst.*, I, 11, 24-25, recogido por Petrarca.

DOS CLASES DE POETAS

4. Los poetas, especialmente en nuestra época, son de controvertida condición: una misma definición no vale para todos ellos, ni siguen una misma senda, de manera que, aunque hayan existido siempre esta rocia y formidable estirpe de vates de gran valía, a su lado está aquella otra que con toda razón se presente a los inflexibles jueces del oprobio como más vulgar y más relajada en el estilo.

LA BELLEZA CORPORAL
(diálogo entre júbilo y razón)

5. JUBILO: La belleza del cuerpo es extraordinaria. [...] es formidable. [...] es la más exquisita. [...] es admirable. [...] es grande. [...] es peculiar. [...] es manifiesta. [...] es eminente.

RAZÓN: ¡Cuánto preferiría yo la belleza superior del espíritu! La suya es, en efecto, una hermosura del alma, mucho más agradable y fundada que la del cuerpo, y que se apoya ella misma también en sus leyes por el atractivo del orden y por la adecuada disposición de sus partes. Sería justo codiciarla, y poner toda la diligencia en aquella a la que ni una larga jornada estropea, ni la enfermedad ni la muerte misma marcan.

JUBILO: Un aspecto hermoso ensalza al espíritu.

RAZÓN: Más bien pone a prueba y con frecuencia arrastra al peligro [...].

JUBILO: Desco que la virtud del espíritu esté unida a la belleza del cuerpo.

RATIO: Si id efficeis, tum demum vere michi, tunc undique fortunatus fueris, formaque clarior videbitur et virtus gratior.

Quamvis enim errare sibi visum esse, qui ait:

„Gracior est pulcro veniens e corpore virtus“ (Verg. *Aen.* V, 344) scribit Seneca (*Ep. ad Luc.* 66, 2). Michi tamen iure reprehensus videretur, si dixisset „maior“ aut „perfectior“, aut „altior“. Nunc quia dicendo „gracior“, non rem ipsam, sed spectantium iudicia respicit, non michi visus est errare Virgilius qui hoc ait. Et ad summam: ut nihil in se solidum habet forme gratia nihil optabile, sic si ultro obvenierit virtuti addita, neque utriusque de precio error sit, hanc illius ornamentum dici patiar non inamenum visui, breve tamen ac fragile.

F. PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus*, III, 18

6. Aurum, argentum, gemmae, purpureae vestis, marmoreae domus, cultus ager, pictae tabulae, phaleratus sonipes, caeteraque id genus mutam habent et superficiariam voluptatem; libri medullitus delectant, colloquantur, consulunt, et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur.

G. BOCCACCIO, *Genealogia Deorum Gentilium*, XIV, 7

7. Poesis... est fervor quidam exquisitus inveniendi atque dicendi, seu scribendi quod inveneris... Huius enim fervoris sunt sublimes effectus, ut putam mentem in desiderium dicendi compellere, pellegrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatas ordine certo componere, ornare compositum

RAZON: Si lo consigues, sólo entonces a mi modo de ver serás plenamente afortunado, y la hermosura resultará más elevada y la virtud más grata. A pesar de que, según escribe Séneca (*Ep. ad Luc.* 66,2), haya parecido equivocarse el que dice: «su coraje es más agradable al proceder de un cuerpo hermoso» (Verg. *Aen.* V. 344); a mí, en cambio, me parecería objetable con razón si hubiera dicho «más grande», «más perfecto» o «superior». Ahora, puesto que al decir «más grato» no alude a la cosa misma sino al juicio de los observadores, no me ha parecido que se equivoque Virgilio, que es quien lo dice. Y en definitiva: igual que el agrado del aspecto corporal no tiene en sí nada sólido ni nada codiciable, de la misma manera, en el caso de que además se hubiera presentado añadido a la virtud y no hubiera error sobre el valor de uno y otra, aceptaría que la belleza corporal fuera entendida como un aderezo de la virtud, agradable a la vista, aunque precario y efímero.

ELOCIO DE LOS LIBROS

6. El oro, la plata, la ropa de púrpura, la mansión erigida en mármol, el campo cultivado, el corcel engalanado y las restantes cosas de esta condición contienen un placer silencioso y propio de quien las disfruta; los libros, en cambio, deleitan, dialogan y sirven a lo más profundo, y están ligados a nosotros por una relación palpitante y estrecha.

DEFINICIÓN DE LA POESÍA

7. La poesía es un cierto ímpetu por inventar y expresar refinadamente, o bien por escribir lo que se haya descubierto. Los efectos de este ímpetu son portentosos, como por ejemplo, impulsar a la mente al deseo de expresarse, concebir invenciones extraordinarias e inauditas, disponerlas, una vez maduradas, en un orden determinado, realzar la composición con una trabazón original

inuitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere... Insuper quantumcunque urgeat animos, quibus infusus est, perraro impulsus commendabile perficit aliquid, si instrumenta quibus meditata perfici consuevere defecerint, ut puta grammaticae precepta atque retorice, quorum plena notitia oportuna est... Et quoniam ex fervore hoc ingeniorum vires acutae atque illustrante nil nisi artificiatum procedit ars, ut plurimum vocitata poesis est... Mera poesis est, quidquid sub velamento componitur et exponitur exquisite.

C. BOCCACCIO, *Genealogia Deorum Gentilium*,
XIV, 13

8. Dico poetas non esse mendaces. Est enim mendacium iudicio meo fallacia quaedam simillima veritati, per quam a nonnullis verum opprimitur, et exprimitur, quod est falsum... Poetarum fictiones nulli adhere(a)nt specierum mendacii, eo quod non sit mentis eorum quenquam fingendo fallere; nec, uti mendacium est, fictiones poetice ut plurimum, non sunt nedum simillime, sed nec similes veritati, imo valde dissonae et adverse.

de las palabras y de las frases, y cubrir la verdad con un envoltorio fabuloso y bello. [...] Además, por mucho que apremie a los ánimos gracias a los cuales se ha expandido, el impulso raramente logra algo apreciable si fallan los instrumentos con los que se ha realizado habitualmente lo pensado, como son los preceptos de la gramática y de la retórica, cuyo completo conocimiento es provechoso. Y puesto que a partir de este ímpetu, aguzando y alumbrando las fuerzas de los ingenios, el arte no avanza nada a no ser que se componga artísticamente, se denomina por lo común poesía. [...] La auténtica poesía es lo que se compone bajo un velo y se expone refinadamente.

LA FICCIÓN NO ES MENTIRA

8. Afirmando que los poetas no son unos mentirosos. En efecto, la mentira, a mi entender, es una falacia muy parecida a la verdad por la cual algunos ocultan lo verdadero y hacen brotar lo que es falso. [...] En cambio, las ficciones de los poetas no se ajustan a ninguna de las formas de la mentira, puesto que no es propósito de sus mentes engañar a nadie al inventar: además, las ficciones poéticas en su mayoría no son ni mucho menos muy parecidas a la verdad, como le sucede a la mentira, sino que ni siquiera se asemejan; antes bien, son completamente diferentes y opuestas.

2. EL LEGADO DE LA ESTÉTICA ANTIGUA

Para poder destacar las nuevas concepciones, nacidas en la estética moderna a partir del renacimiento hay que recordar las aserciones más conocidas y divulgadas de épocas anteriores. Aunque la estética medieval fuese muy uniforme, a lo largo del milenio de su duración sufrió ciertos cambios y transformaciones. Para confrontarla con períodos posteriores parece justo reparar en su forma madura, la típica que adoptó en el siglo XIII y comparar ésta con la estética moderna, la del siglo XV y posteriores.

En lo que atañe a la estética medieval, presentaremos primero aquellas de sus tesis que los tiempos modernos abandonaron, y que al hombre moderno le parecen ajenas, y luego pasaremos a las que han permanecido en la estética moderna y se han conservado hasta nuestros días.

I. TESIS DE LA ESTÉTICA MEDIEVAL RECHAZADAS EN LA ÉPOCA MODERNA

Dividiremos estas tesis en dos grupos: las emanadas de la metafísica medieval y las independientes de la misma.

A. Tesis emanadas de la metafísica

1. La belleza es una cualidad «transcendental», es decir, una cualidad propia de todo ser. Todo lo que existe es bello: *ens et pulchrum convertuntur*. Y una aserción afín a ésta; en el mundo reina la *pankalia*; el mundo natural, en su totalidad, es bello. Ambas tesis respondían a la teología y filosofía medievales: el mundo ha sido creado por Dios, por lo que no puede ser sino bello.

2. Además y por encima de la belleza «ordinaria», accesible para los sentidos, existente en la naturaleza y el arte, hay una belleza más perfecta, que es sobrenatural y sobrehumana. Aunque esta tesis no derivara necesariamente de la metafísica teocéntrica, concordaba con ella. Y hasta la belleza del mundo natural —en esta metafísica— era explicada como un reflejo de la belleza sobrenatural.

3. Lo bello y el bien son ideas afines y están vinculadas entre sí. Esta aseveración dimanaba de la convicción de que tanto lo bello como el bien consisten en la idea de perfección.

4. La naturaleza es más bella y más perfecta que el arte, porque es obra de Dios, y no puede ser más perfecta una obra del hombre que la obra de Dios.

5. Un gusto excesivo por lo bello es síntoma de concupiscencia sensorial y, por tanto, condenable. Igual que lo es el arte cuando sirve para fines que no sean religiosos o didácticos. Esta condena de lo bello y del arte no fue, empero, en el siglo XIII, una condena usual en todos los ámbitos; especialmente los franciscanos no compartían este punto de vista.

B. Tesis no emanadas de la metafísica

1. El arte es un tipo de conocimiento, una pericia (*scientia*) puesto que se basa en principios y reglas generales. En la teoría medieval las bellas artes figuraban entre las habilidades mecánicas, y la poesía y la música entre las artes liberales.

2. La belleza consiste en la estructura adecuada de las cosas. Esta interpretación de lo bello conducía a la convicción de que todo arte, la artesanía incluida, puede ser bello, y, por tanto, no se hacía distinción alguna entre las artes y la artesanía, lo que a su vez constituía un impedimento para separar las artes de la artesanía, de la técnica y de la ciencia.

3. Los diseños primordiales del arte son de carácter didáctico y moral, pero también se le atribuían otros, como la creación de objetos bellos (bellas paredes, *venustas parietum*).

4. El arte exige la verdad. Fue ésta una convicción aceptada sin objeciones a nivel teórico, pero la práctica del arte gótico parece haber sido distinta, debido a que este arte deformaba la realidad. Pero sólo deformaba su aspecto corriente para presentarla con mayor veracidad.

5. El arte está regido por cánones. Esta convicción dio origen a las proporciones canónicas del cuerpo humano, a la triangulación en la arquitectura, a los cánones en la música y a las formas fijas en la poesía.

6. Hay una jerarquía de las artes. A la luz de esta asección se solía parangonar las diferentes artes, especialmente las bellas artes, con la poesía, y tratar de establecer cuál de ellas era más perfecta.

El origen de las tesis presentadas en ambos grupos era distinto, a pesar de que todas provenían de la Antigüedad. Las del primer grupo procedían, en su mayoría, del sistema platónico y plotiniano, cobrando un sentido teológico con la doctrina de Seudo-Dionisio, y recibiendo forma definitiva en la filosofía escolástica. Las del segundo grupo provenían del acervo conceptual de los antiguos griegos, y fueron conservadas y desarrolladas en las teorías medievales de la música, la poesía y la arquitectura.

Los tiempos modernos rechazaron parte de estas tesis, pero otras fueron conservadas, y algunas, como el afán renacentista por trazar parangones, incluso se consolidaron.

Las tesis medievales conservadas completa o parcialmente por la estética moderna también se dividen en dos grupos, mas en base a otro criterio. Presentaremos en un grupo aquellas tesis que contaron en el Medievo con aceptación general, y en otro las defendidas sólo por algunos escritores.

II. TESIS DE LA ESTÉTICA MEDIEVAL ASUMIDAS EN LA ÉPOCA MODERNA

A. Tesis típicas del Medievo

I. La definición de lo bello, que restringía la antigua y muy divulgada en el Medievo tardío, fue obra de los escolásticos del siglo XIII, de santo Tomás en particular. Su fórmula *pulchra sunt quae visa placent* contenía sólo dos elementos: el de contemplación de la belleza por el sujeto, y el del placer producido por la misma en él.

2. La tesis de que lo bello consiste en proporción y claridad, *commensuratio, claritas*, fue una fusión típica del Medievo de dos tesis antiguas opuestas: la helénica, según la cual la belleza consiste en la proporción, y la helenística de que lo bello consiste en un «resplendor».

3. La tesis de que lo bello contiene un elemento subjetivo y que la belleza del objeto depende de las cualidades del mismo así como de las exigencias del sujeto, dio origen a la teoría de que la belleza es una relación entre el sujeto y el objeto. Esta tesis fue causa de que en los siglos medios se fuera abandonando la clásica interpretación objetiva de lo bello, y que los tiempos modernos se alejaron más aún del objetivismo estético.

4. La convicción de que, aparte de la belleza que consiste en las proporciones de las formas (*commensuratio*), existe también una belleza consistente en la adecuación de la forma a la finalidad (*aptum, decorum*) había sido ya profesada por los estoicos; luego en el Medievo, se hizo más hincapié en este segundo tipo de belleza (a partir de san Agustín).

5. La restricción del concepto imitativo del arte (*imitatio*), complementándolo con el factor imaginativo (*imaginatio*), también debe ser considerada.

6. La tesis de que lo bello y el arte son fenómenos compuestos, siendo preciso en ellos distinguir entre el contenido y la forma (*verba polita* en la poesía). Esta teoría dio pie a diversas interpretaciones de lo bello y del arte, de su forma, su contenido, sus argumentos, sus símbolos, sus modelos, etc.

7. Realización de diversas divisiones del arte, pero sin lograr la esencial división de las artes en bellas y artesanales.

8. Indicación de ciertas condiciones indispensables para la percepción de lo bello, como, por ejemplo, la «simpatía» del que contempla hacia el objeto contemplado.

No se puede afirmar que estas ocho tesis contaran en la Edad Media, o incluso en el siglo XIII, con plena y general aprobación. No obstante, habían sido aceptadas por los escolásticos más influyentes como san Buenaventura o santo Tomás y, por tanto, podemos considerarlas como típicas del agustinismo o del tomismo del siglo XIII.

B. Tesis profesadas por sólo algunos pensadores medievales

1. Elaboración de un «inventario» de distintos tipos de belleza (Vitelio).

2. Realización de varias distinciones: distinción entre la belleza de la estructura y la belleza de los adornos; distinción entre la belleza sensible y la simbólica, entre la belleza de las cosas y su bella representación.

3. Cierta acercamiento de los conceptos de lo bello y del arte, que, en parte, se realizó por vía teológica, comparando a Dios con un artífice y tratando a la naturaleza como obra de arte divino.

Tras este breve repaso de las principales tesis de la estética medieval pasamos a anticipar las modernas, ajenas a los siglos medievales. (Como éstas fueron numerosas, nos limitaremos a presentar las más importantes).

III. TESIS DE LA ESTÉTICA MODERNA DESCONOCIDAS EN LOS SIGLOS MEDIEVALES

1. La belleza no es sino una reacción subjetiva del hombre (la estética medieval sólo admitía que en la belleza existe un factor subjetivo).

2. La belleza puede tener diversas variedades y el arte, diversos estilos.

3. Las bellas artes difieren tanto de la artesanía como de la pericia.

4. El arte (en sentido moderno, no artesanal) es una necesidad espontánea del hombre y no tan sólo un medio para alcanzar una u otra finalidad.

5. En sus obras más logradas el arte es creativo, individual y libre, teniendo derecho a aspirar a la perfección, originalidad y novedad.

6. El arte no es sólo fruto de las reglas, sino —sobre todo— del talento, la imaginación e intuición y, por tanto, en gran medida, es imprevisible e incalculable.

7. El arte tiene su propia verdad artística, que no es la misma que la verdad a que aspira la ciencia.

8. El arte puede interpretar libremente la realidad, y tiene derecho a transformarla.

9. Cada una de las artes respectivas posee sus valores propios, y no hay por qué tratar de establecer entre ellos parangón alguno.

Todas estas ideas están ausentes en los tratados medievales o, en todo caso, no quedan allí explícitamente pronunciadas. En cambio, parece que a veces estuvieran implicadas en el arte medieval, un arte que, en algunos conceptos, responde más a los postulados de la teoría moderna que de la de su época.

IV. RELACIÓN ENTRE LAS TESIS ANTIGUAS Y LAS MEDIEVALES Y MODERNAS

La estética medieval se valió del acervo de la antigua, abandonando, sin embargo, algunas de sus tesis y añadiendo otras, por lo que fue una estética distinta de la antigua. El Renacimiento a su vez recurrió de nuevo a la estética antigua, pero recogiendo otras tesis que las asumidas por la Edad Media.

A. La vuelta renacentista hacia lo antiguo trajo como consecuencia el rechazo de las siguientes tesis medievales (a pesar de que también eran de origen antiguo):

1. La tesis de la existencia de una belleza sobrenatural y absoluta (proveniente de Plotino).
2. La tesis de la *pankalía*, la belleza del universo (iniciada por los estoicos).
3. La evaluación negativa del arte (inaugurada por Platón).
4. La interpretación alegórica de la naturaleza y del arte (de origen neoplatónico).
5. La evaluación didáctico-moral del arte (elaborada por Horacio).

Estas tesis tenían sus raíces en las diferentes corrientes del pensamiento antiguo (aunque no fueran las más típicas de la Antigüedad), y cuando en el siglo XV se inició el retorno a lo antiguo, fueron abandonadas.

B. Pero la vuelta renacentista hacia lo antiguo acarrecó también la admisión de otras tesis antiguas:

1. El arte representa a la naturaleza, pero lo hace con libertad (como enseñara Aristóteles).
2. La forma es el elemento esencial del arte (según sostenían los críticos del helenismo tardío).
3. Deciden sobre el valor del arte la inspiración y la creatividad (conforme a la opinión antigua sobre la poesía, pero no sobre la música y las artes plásticas).
4. El arte puede tener diversos estilos (según afirmaba la retórica antigua, pero no las teorías de otras artes).
5. Cuando más tarde aparezca en la estética moderna la tesis de que la belleza puede ser una reacción subjetiva del hombre y no una cualidad objetiva de las cosas, también podremos hablar de una idea antigua correlativa, aunque en este caso se trate de una tesis abogada por los escépticos de la escuela de Pirrón, que quedaba en desacuerdo con las convicciones vigentes en aquel entonces.

3. PERÍODOS DE LA ESTÉTICA MODERNA

1. *Marcos de la historia de la estética.* Los historiadores disponen de un cierto marco común para toda la historia europea, que es como el marco de un tríptico que la divide en tres épocas: antigua, medieval y moderna. Y es éste un marco común para todos los campos de la historia; la historia de la estética cabe en ellos del

mismo modo que la historia de la filosofía, del arte, de la economía o de la política. Incluso cuando los historiadores investigan las vicisitudes de cada una de estas disciplinas por separado, han de compararlas y parangonarlas, sirviéndose de este común marco cronológico, que les resulta útil y eficaz, incluso cuando no se ajuste perfectamente a la imagen del cuadro.

El historiador que haya introducido en este marco la historia de la estética y después del Medievo pase a la Edad Moderna, se planteará la pregunta de cómo ésta se divide en períodos. Y antes de realizar una periodificación debe establecer los criterios que va a aplicar. En términos muy generales, existen cuatro posibilidades:

- a) aplicar la periodificación establecida para todas las ramas de la historia, común tanto para la historia de la economía, la filosofía y el arte, como para la estética;
- b) adaptar la periodificación ya probada en otros campos que, en los tiempos modernos, han llegado a ocupar el primer plano de la historia (como la historia social o política, la historia de la filosofía o de las artes plásticas).
- c) establecer para la historia de la estética sus propios marcos cronológicos;
- d) finalmente, renunciar a los marcos cronológicos y dividir la historia de manera convencional, según generaciones o centurias.

2. *La periodificación.* Podría suponerse que una división en períodos compartida con otros campos sería la más idónea, porque daría a la historia de la estética una dimensión común con otras ramas de la historia, resaltando al mismo tiempo todos los sincronismos y anacronismos. A priori tal periodización parece posible de establecer: la base de la estética la constituyen las relaciones sociales y políticas, por lo que se puede asentar que la estética se ha desarrollado paralelamente a éstas así como que su desarrollo ha sido paralelo al del arte, la filosofía y la ciencia, que tienen el mismo fundamento socio-político que la estética.

No obstante, esta suposición es errónea. El desarrollo de la estética, del arte y de la filosofía no han sido del todo paralelos. La evolución de la estética dependía no sólo de las condiciones demográficas, sociales o políticas —comunes con las demás disciplinas— sino también de complejas y específicas circunstancias propias sólo de ella.

A lo largo de su historia, la teoría del arte se ha basado a menudo en el arte anteriormente creado y, en otras ocasiones, ha sido el arte el que siguió las pautas de una teoría anteriormente formulada. En el siglo XVI el arte adelantó a la teoría, mientras que en el XVII ocurrió lo contrario: la teoría se adelantó al arte. En un caso, el arte, al haberse consolidado antes, constituyó una premisa para la teoría; en otro, la teoría, cristalizada con anterioridad, fue una premisa para el arte. Y en el siglo XV la práctica y la teoría artísticas se desarrollaron simultáneamente, pero con relativa independencia.

Igual de diversa ha sido la actitud de la filosofía hacia la estética. De entre las grandes doctrinas nacidas en la filosofía europea, unas, desde el principio, contaban con la estética atribuyéndole gran importancia, y otras la trataban marginalmente, recurriendo a ella muy tarde, sólo al cabo de varias generaciones; la estética no fue en ellas más que un último fruto del sistema. En el Renacimiento, la asimilación del platonismo empezó por la estética, pero la asimilación del aristotelismo abarcó esta disciplina tan sólo hacia finales del proceso. Ni Descartes ni Spinoza tomaron en consideración la estética a la hora de elaborar sus sistemas filosóficos; Bruno y Bacon sí la tuvieron en cuenta, aunque mínimamente; algo más de atención le prestó Hob-

bes, mientras que para Shaftesbury la estética fue la rama más importante de su filosofía.

A lo largo de los siglos, la estética ha experimentado vicisitudes distintas que el arte o la filosofía, puesto que cada una de estas disciplinas ha tenido sus propios problemas, objetivos, disputas y categorías conceptuales. En sus respectivas historias hay acusadas discrepancias y divergencias; todas ellas han oscilado entre algunos extremos, mas éstas han sido siempre unos extremos distintos. Los polos opuestos del arte moderno son la naturaleza y el manierismo; los de la filosofía moderna, la cognición y la existencia; y en la estética moderna lo son la regla y la libertad.

Cada una de estas disciplinas ha tenido, en la época moderna, su período «clásico», pero en cada caso fue éste un período diferente: unánimemente se considera como período clásico del arte moderno el Renacimiento (entre los siglos XV y XVI); en lo que atañe a la filosofía moderna lo es el período de los grandes sistemas del siglo XVII; y la estética pudo tener su período clásico sólo en el siglo XVIII, cuando se convirtió en una ciencia organizada y autónoma. Así, pues, cada una de estas disciplinas tuvo su período clásico en un tiempo distinto y, además, fueron períodos clásicos en diversos sentidos de este término.

Lo anterior no quiere decir que el desarrollo de la estética, el arte y la filosofía hayan transcurrido independientemente o que nos sería posible presentar y explicar la historia de la estética sin recurrir a la historia del arte y de la filosofía; pero sí justifica el porqué una periodización común, aplicada a todas estas disciplinas, no se acomodaría a ninguna de ellas.

3. *La periodización prestada, la propia y la convencional.* Por razones similares a las arriba expuestas, no resultaría apropiado ni favorable ningún otro método de periodificación, es decir, la transposición de una periodización probada en otras ramas de la ciencia. No hay garantía de que una periodización establecida para la historia social o política, para la historia de la literatura o la filosofía, sea la adecuada para la historia de la estética. Es indiscutible que el desarrollo de la estética ha estado relacionado y dependido del desarrollo del sistema social y político, del desarrollo de la literatura y filosofía, pero también es verdad que la estética ha evolucionado siguiendo su propio ritmo, pasando por períodos específicos, propios sólo de ella.

El término, así como la cronología del Renacimiento, provienen de la literatura, de la que han pasado a otros campos; el nombre y la cronología del barroco proceden de las artes plásticas; la Ilustración se refería originalmente a la filosofía, y la cronología del «clasicismo» la refieren los franceses a la historia del drama, mientras que otras naciones se remiten a la historia de las artes plásticas, especialmente a la escultura y la arquitectura.

Así, pues, en base a tales «préstamos» sería difícil —por no decir que imposible— establecer una periodización correcta. Mientras una periodización común tiene los mismos defectos que un traje en serie —queda bastante bien a todos, pero a nadie muy bien— la periodización tomada de otro campo ostentaría los mismos defectos que un traje tomado de prestado.

Podría parecer justo aplicar a toda la cultura moderna la periodización fijada para la historia del arte, dado que en la era moderna (especialmente en los primeros siglos), el arte fue la vanguardia de la cultura. Mas ¿cómo basar en la historia del arte la cronología de la estética si él mismo carece de una cronología común? La música se ha desarrollado a otro ritmo que la plástica, y ambas, a otro distinto que la

poesía. El siglo XIV trajo un anuncio de los nuevos tiempos, pero sólo en la poesía y no en las artes plásticas; en el siglo XV florecieron en Italia las artes plásticas, pero no ocurrió otro tanto en la poesía o en la música.

Por otro lado, una periodización propia de la estética, basada en sus propias fechas, tiene otro defecto: dificulta la comparación de la historia de la estética con la de otros campos de cultura, no ofreciendo una escala ni unos puntos comunes de referencia.

Mas todavía: la estética no dispone aún de una periodificación particular, siendo éste un trabajo que queda aún por realizar. En vista de la falta de una periodización propia, y puesto que las comunes y prestadas de campos afines resultan inadecuadas e ineficaces, queda una sola solución, la de admitir una periodización formal, esquemática, conscientemente convencional, lo cual al menos quedará en conformidad con el antiguo principio de que *Omnis divisio magis artes est quam naturae*.

Tendrá que ser la suya, por tanto, una división en períodos muy cortos, porque la estética moderna es muy rica en acontecimientos. Ya en el ocaso del Medievo los conceptos estéticos eran en cada centuria tan diferentes que fue oportuno separar el siglo XII del XIII, y éste del XIV. Y otro tanto nos ocurre con los tiempos modernos, donde la estética de cada siglo ostenta diferencias muy acusadas.

Al aplicar una periodización basada en las centurias se admite abiertamente su carácter convencional; la periodización convencional es la escala más sencilla y más cómoda, y la que mejor nos permite comparar la evolución del pensamiento estético con la de otras ramas de la ciencia, como pueden ser la política y la economía, la filosofía y la ciencia, el arte y la poesía. Y no es, por supuesto, una periodización definitiva sino más bien primaria, es como una hoja de papel rayado o cuadriculado donde resulta más cómodo escribir. En vez de dividir la historia moderna de la estética por períodos —renacentista, barroco, ilustrado, clásico— será más conveniente adoptar una formal periodización cronológica por siglos, en la cual precisamente saldrá a relucir cuándo la estética fue realmente renacentista, barroca, ilustrada o clásica.

4. *Periodificación de la historia de la estética moderna.* En el siglo XIV no se puede hablar aún de una estética moderna: las ideas de Petrarca y de Boccaccio no fueron sino un preludio de la misma dentro del Medievo. Fue tan sólo a partir del año 1400 cuando se produjo un profundo cambio en la teoría del arte y de lo bello, aunque sus consecuencias sólo se harían visibles al cabo de un cuarto de siglo. Nuestra exposición, pues, empezará en el año 1400, y seguirá el desarrollo de la estética en las sucesivas centurias, así como presentará su situación en la encrucijada de las mismas, es decir, alrededor de los años 1500, 1600 y 1700. (Da la coincidencia que fue precisamente hacia estas fechas cuando tuvieron lugar ciertos acontecimientos y fenómenos importantes para el pensamiento estético).

La estructuración esquemática y convencional de la historia moderna aplicada en este libro no es más que un punto de partida para la investigación, que de ningún modo preestablece el punto de llegada. Es una periodización de trabajo, provisional, que tal vez siente cimientos para una periodización definitiva, capaz de abarcar todos los meandros del desarrollo de la estética. O, en otras palabras, la periodización basada en el cambio de los siglos no es sino una armazón sobre la que se trazará la evolución de la estética moderna.

5. *Continuidad del desarrollo.* El historiador divide la historia en períodos para satisfacer una necesidad natural en el hombre, que es detener el continuo fluir de la

historia y dividirla en fragmentos fáciles de captar y percibir. Es, además, un recurso usado no sólo para con la historia sino respecto a todos los fenómenos que transcurren en el tiempo.

No obstante, el historiador, al realizar una división de este tipo ha de ser consciente de que está deformando la historia. Las observaciones de Bergson acerca del tiempo y su indivisibilidad atañen también a nuestra ciencia. El que entienda por «período» un lapso de tiempo de características uniformes y estables, como si la historia se detuviera en su fluir continuo, estará equivocado; no hay períodos uniformes, detenidos en el tiempo. Lo que haya sido separado como período también tiene su deslizamiento, tanto en la historia de la estética como en cualquier otra materia. Es una inclinación natural del hombre tratar de detener el transcurso de los acontecimientos, pero también es una obligación de la reflexión científica advertir dicho error y corregirlo, devolviendo a los acontecimientos su fluidez.

William James definía la conciencia del hombre como una «corriente» y Cassirer dijo otro tanto de la historia. Esta definición es aplicable a la historia toda, también la de la ciencia y la de las corrientes intelectuales, parte de la cual forma la estética. En un último caso podría decirse que un «período» de la historia es un intervalo de tiempo en el que una corriente dada sigue su rumbo relativamente recto, fluyendo en una sola dirección, sin o con pequeñas desviaciones, hasta llegar a un meandro. Y aún esto no será sino una simplificación o metáfora, porque en la realidad no hay líneas rectas; el rumbo de los cambios intelectuales es difícil de fijar, pues éstos suelen evolucionar paulatinamente, sin acusadas sinusoides.

6. *Períodos de intensificación.* La historia no siempre transcurre a un ritmo uniforme sino que tiene ciertos momentos de intensificación, seguidos de intervalos más o menos «huecos». Al presentar la historia de una disciplina, se hacen resaltar esos momentos de intensificación, lo que no significa que los períodos «huecos» sean menos reales.

Esto se refiere también a la historia de la estética, en la que el siglo XV fue un período relativamente vacío. Después hubo otros períodos vacíos en algunos países, pero si tratamos a Europa como una sola entidad, a partir del siglo XV se observará una continua intensificación.

La historia es continua en el sentido de que no se detiene nunca, y es discontinua en el sentido de que no siempre está llena de acontecimientos. Metafóricamente podríamos decir que las intensificaciones son algo como un oasis en el desierto; e igual que en el desierto no hay fronteras, tampoco las hay en los períodos vacíos de la historia. El historiador que emprende una periodización puede adscribir estos años vacíos (relativamente vacíos, para ser exactos) a uno u otro período de intensificación: al que precede a los «años huecos» o sino al que los sigue.

¿Cuándo terminó la estética de la Edad Media y cuándo empezó el Renacimiento? ¿En el siglo XIV, cuando pueden advertirse los primeros síntomas de la transformación, o bien en el XV, cuando esta transformación es ya innegable? Este tipo de preguntas puede tener dos soluciones: el siglo XIV, relativamente hueco para la estética, puede adjudicarse tanto al ciclo medieval que entonces estaba acabando como al incipiente ciclo moderno.

7. *Predominio de la estética clásica.* Muchos han sido los factores que han ejercido su influencia en el desarrollo de los conceptos estéticos, su evolución y transformación, sus fluctuaciones y sus avances. Entre otros, la situación en que se encon-

traban, el arte y la poesía, las aspiraciones de los artistas y los poetas, las corrientes filosóficas que a menudo representaban polos opuestos, las creencias religiosas, ortodoxas y reformadoras o la situación política y económica. Y esta es la razón por la que el desarrollo de la historia de la estética siguiera distintos caminos, por lo general uno principal y varios secundarios.

La estética moderna nació en una forma que suele denominarse «clásica»; la clásica fue en efecto la primera y, durante largo tiempo, su vía principal. Junto a ella apareció esporádicamente, en los siglos XVI y XVII, la estética manierista, y, a caballo de éstos, la romántica, así como otras variantes del pensamiento estético, a veces de suma importancia, para las cuales aún nos faltan nombres comúnmente aceptados. Estas diversas estéticas aparecían y desaparecían, permaneciendo siempre la clásica, y fue tan sólo hacia fines del siglo XVII cuando la oposición y la crítica la hicieron tambalear.

Por tanto, los tres siglos de la estética moderna, comprendidos entre los años 1400 y 1700, presentados en este libro, han de considerarse en su conjunto como el período clásico de la estética.

4. BIBLIOGRAFÍA CONCERNIENTE A LA ESTÉTICA MODERNA

La estética de los primeros siglos de la época moderna fue elaborada en 1866 por H. v. Stein, *Die Entstehung der modernen Ästhetik*, pero este trabajo, pionero en su tiempo, hoy nos resulta más bien anacrónico. Posteriormente hubo unas cuantas elaboraciones de carácter general como: E. de Bruyne, *Geschiedenis van de Aesthetica: De Renaissance*, 1951, o C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, en la obra colectiva: *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, I. Los antiguos compendios de la historia de la estética, el de B. Bosanquet incluido, sólo rozan la estética del Renacimiento y del siglo XVII, dedicándole un par de frases generalizadoras, y sólo en el libro de K. E. Gilbert-H. Kuhn, *A History of Esthetics*, 1939, se dedican a estos períodos unos cuantos capítulos.

Han sido estudiados en cambio los problemas particulares de diversos campos y períodos de la estética de aquel entonces, sobre todo los concernientes a la teoría general del arte, y algunas de ellas son oras amplias y de enorme valor. Tratan de la teoría de las artes plásticas: J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924, y la edición italiana de la misma; L. Venturi, *Storia della Critica d'Arte*, 1945. Sobre la teoría italiana: A. Blunt, *Artisti Theory in Italy 1450-1600*, 1940; sobre la teoría francesa del siglo XVII: A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909; H. Lohmüller, *Die französische Theorie der Malerei im 17 Jahrh.*, Diss. Marburg, 1933; sobre la poética: J. E. Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1899. Está dedicada especialmente a la poética italiana la gran obra de B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961. Y tratan sobre la poética francesa del siglo XVII los libros de: Ph. van Thiegem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, 1957, y de J. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, 1961. La monografía fundamental de E. Panofsky, *Idea*, 1924, abarca los primeros siglos de la época moderna.

En lo que atañe a los textos fuente de ese período, la situación es distinta a la de épocas anteriores dado que se trata de la época de la imprenta. No obstante, algunos tratados renacentistas sobre la estética, incluso algunos tan importantes como

el de Alberti, no se publicaron de inmediato. Muchos trabajos tuvieron que esperar su publicación hasta los siglos XIX y XX, siendo la edición más importante la serie de *Quellenschriften* vienesa, impresa en la segunda mitad del siglo XIX por Eitelberg e Ilg.

Hay dos antologías de la estética del período en cuestión, una italiana: *Grande Antologia Filosofica* (vols. VI-IX), y otra soviética: *Pamiatniki mirowoj esteticzeskoj misli*, II, 1964. Hasta ahora no se ha elaborado ninguna antología de textos concernientes a la estética moderna en versión original.

Existe una amplia literatura referente a algunos escritores de los siglos XV, XVI y XVII de los que trata esta *Historia*, como Leonardo y Miguel Ángel, Bermini y Poussin, Tasso y Shakespeare, Descartes y Bacon; no obstante, sólo una parte muy insignificante de la misma atañe a sus conceptos estéticos. No todos los estetas de esta época, incluso los más destacados y merecidos, cuentan con elaboraciones monográficas. Las que existen se citarán al presentar las concepciones de cada uno de los respectivos escritores.

El siglo XV fue un siglo de calamidades, penurias y escaseces. La peste negra (1348-1349) diezmo la población europea, mientras dinastías y países estaban en lucha continua, la Guerra de los Cien Años se prolongaba el Imperio hacía armas contra el Papado, la Iglesia sufría el Gran Cisma, y los movimientos sociales —como la rebelión de Flandes encabezada por Jacque van Artvelde (asesinado en 1345), la de los *ciompi* en Florencia (1378-1382), o la rebelión campesina de *La jacquerie* en Francia (1358)— tenían un desenlace sangriento. Las sucesivas derrotas militares fueron hundiendo a diversas potencias: la batalla de Kosovo (1389) a los servios; la de Nicópolis (1396) a los Cruzados; y, poco después, la de Grünwald (1410) a los Caballeros Teutónicos.

En el año 1400 la Guerra de los Cien Años seguía aún su curso, y los papas residían todavía en Aviñón, pero Jan Huss ya se encontraba en Praga y se avecinaban las guerras husitas.

No obstante, todos aquellos desastres no afectaron sobremanera a la economía europea; florecía el comercio, las ciudades iban creciendo, seguía manteniéndose un alto nivel de vida en lo cultural, en los estudios y en el arte. Las catástrofes políticas y militares no habían destruido aún ni el sistema político vigente ni las relaciones sociales en general; la cultura seguía siendo medieval, escolástica y gótica.

1. *Filosofía*. En el siglo XV siguió predominando la ideología medieval, siendo Dante el gran poeta e insigne representante de este centuria. La cultura clásica de Petrarca constituirá una excepción y a la vez anticipación del Humanismo. Y la filosofía misma, con sus tesis y métodos trascendentes, no era menos escolástica que en el siglo XIII.

Sin embargo, conservando sus tesis y formas exteriores, el pensamiento filosófico sufría una transformación: si al principio se caracterizó por el dogmatismo, objetivismo y realismo conceptual, ahora se orientaba hacia una «nueva vía», una vía crítica, nominalista, escéptica, que abartaba un amplio programa de investigaciones empíricas. Esta vía moderna predominaba en los principales centros intelectuales de Europa, en París lo mismo que en Oxford, y sus representantes, los notables occamistas, tan beneméritos para la filosofía como para la física y la astronomía, se mantuvieron activos prácticamente hasta finales del siglo XIV: Nicolás de Oresme murió en 1382. Alberto de Sajonia en 1390, Marsilius de Inghen en 1396 y Enrique de Hes-

se en 1397. Asimismo, éste fue el siglo en que se fundaron la mayoría de las más famosas universidades europeas.

Los estudiosos de las universidades y los clérigos doctos expresaron en esta centuria ideas científicas, morales y políticas de un atrevimiento incluso insuperado por el Humanismo del siglo posterior. Así el *Defensor pacis*, un revolucionario tratado escrito en 1326 por Marsilio, profesor de Padua, y de Jean de Jandun, canónigo de Senlis, sostenía que todo poder proviene del pueblo, y que el emperador y el papa no eran más que sus representantes.

La filosofía y ciencia medievales abandonaron entonces algunas de sus tesis fundamentales y alcanzaron otras que el hombre de hoy tiene por modernas y que incluso estaría dispuesto a considerar como contrarias a las medievales.

Pero hacia fines de la centuria este desarrollo de los estudios se vio frenado, dejando de formularse conceptos nuevos, y ya en el año 1400 vivían pocos estudiosos de verdadera relevancia (Mateo de Cracovia murió en 1410, y Pedro d'Ailly, de la universidad parisiense, en 1420).

La detención en el desarrollo de los estudios fue un fenómeno natural. La ciencia conoce en ocasiones algunos periodos de gran intensidad, pero también precisa de ciertos períodos de distensión; tras la aparición de grandes ideas es preciso mucho tiempo para su asimilación. Tras el esfuerzo del Medievo tardío, llegaría, alrededor del 1400, este tiempo del que hablamos^a.

Pero también en este mismo siglo XIV en que naciera la vía moderna hizo su aparición una corriente completamente distinta, la del misticismo. Este fue, igual que la escolástica, una nueva expresión de la religiosidad medieval, pero ya era ésta una religiosidad distinta, afectada e independiente. Precisamente en este siglo vivieron los místicos más célebres, como Juan Taulero (1300-1361), Enrique de Suso (1300-1365) o Juan de Ruysbroeck (1293-1381) y se fundaron diversas sectas y congregaciones místicas. Poco después, en 1415, se escribió la obra más popular de la mística medieval, la *Imitación de Cristo*, por Tomás de Kempis. Y son precisamente estas dos corrientes —la corriente crítica de la vía moderna y la corriente mística— las que mejor definen el estado de ánimo y mentalidad del siglo XIV en su conjunto.

2. *Arte.* También el arte trecentista fue todavía medieval y gótico, como lo demuestra especialmente la arquitectura. Construcciones tan típicamente góticas como la catedral de San Esteban de Viena (la nave es de 1359), o la catedral de Friburgo en Brisgovia (coro de 1359) son de la segunda mitad del siglo XIV. En cuanto al gótico edificio del Ayuntamiento de Bruselas es incluso del siglo XV (1402-1453). Alrededor del año 1400 se inició igualmente la construcción de algunos de los grandes templos del norte de Italia, como por ejemplo la catedral de Milán (1386), o el de los Santos Juan y Pablo de Venecia (1390). Y también los más famosos edificios góticos civiles de Venecia fueron construidos después de 1400: la Cà d'Oro en 1421-1440; la reconstrucción del palacio ducal en 1420. Otro tanto se puede observar en la arquitectura de otros países; la catedral de Canterbury es de los años 1378-1411; las catedrales góticas polacas de Gniezno, Cracovia o Wrocław, fundadas anteriormente, fueron ampliadas en el siglo XIV; cuando en 1442 se derrumbó la bóveda de la iglesia de Santa María de Cracovia (de 1395) se hizo otra también gótica. Y la construcción del Alcázar de Sevilla se terminó en 1402.

^a A. Lhotsky, *Le tournant de l'histoire vers l'an 1400*, en: *Art européen 1400*, Viena, 1962.

La arquitectura gótica era además reproducida en la pintura, en los tejidos, medallones y esmaltes. Así, tenían formas góticas los marcos de los cuadros y los polípticos, los relicarios y las custodias; tanto en la arquitectura como en la ornamentación no se podían ni vislumbrar gérmenes de un estilo nuevo. Pero las construcciones góticas erigidas alrededor del año 1400 no eran ya una copia exacta y fiel del gótico clásico, sino una nueva aplicación de las formas góticas, del mismo modo que —gracias a la vía moderna— la escolástica era ya distinta a la de las *summas* del siglo XIII. No obstante, en lo que atañe al arte, el siglo XIV fue una continuación de lo gótico.

Otro tanto ocurrió en las artes plásticas. Alrededor de 1400, en el ocaso del Medievo, un ocaso nada tranquilo pero sí muy fructífero, se crearon obras maestras del arte gótico. El insigne escultor Sluter murió en 1406, el gran pintor Juan van Eyck en 1440, y ambos fueron artistas góticos aún. Incluso en Italia la famosa *Adoración de los Magos*, pintada en 1423 por Gentile da Fabriano, era más gótica que renacentista. Hacia el año 1400 no hubo por consiguiente en el arte europeo otras formas que las góticas.

En la última etapa del arte gótico se produjeron, sin embargo, algunos cambios esenciales: ya antes de la aparición del Renacimiento y el Humanismo, el arte, por sí mismo, se había vuelto más profano, más independiente de la teología, de las formas y reglas tradicionales, y de la iconografía vigente^b. A ello contribuyeron los mecenazgos seculares, las cortes (sobre todo la de Borgoña), y pronto también las ciudades. Así, como uno de los primeros síntomas de la secularización del arte aparecieron los retratos, primero de monarcas y al poco tiempo, también de representantes de las capas medias. Otro de estos indicios fue el creciente estudio de la naturaleza, empezándose a dibujar animales y plantas. Al principio, dichos dibujos habían de ilustrar los tratados científicos, pero no tardaron en pasar al terreno del arte.

Hacia el año 1400 el arte europeo ostentaba un estilo más uniforme e internacional que en las centurias anteriores. A ello contribuyeron tanto los viajes de los artistas, de sus mecenas y de la nobleza, como los matrimonios contraídos entre familias monárquicas, y el hecho de heredar las mismas los troncos de varios países. Así, los duques de Anjou reunían las coronas de Francia, Nápoles y Hungría entre sus manos.

En cuanto al nuevo arte italiano, no obstante su tradicional originalidad, también se asemejaba al estilo internacional, proporcionando a los artistas septentrionales nuevos modelos de plasticidad de las formas, y asumiendo de ellos las cadencias góticas, la caligrafía y la profundidad de la percepción.

Por otro lado, a pesar de su internacionalidad, el arte de aquel entonces fue bastante variado, ostentando ciertas formas particulares. Una de ellas fue el llamado *weibler Still* (estilo blando) en la pintura, cuyo centro más importante fue Bohemia, y que se caracterizaba por los colores claros, las superficies lisas, la suavidad de movimientos y modelado, algo así como un rococó gótico. Su equivalente en la escultura fueron las llamadas «bellas Madonas» (*die Schöne Madonnen*), que aparecieron alrededor de 1400 en todo el Occidente europeo. Respecto a las condiciones de trabajo de los artistas de entonces siguieron siendo las mismas que en la Edad Media; éstos

^b O. Pächt, *L'art gothique vers 1400: Langage artistique européen*, en: *Art européen vers 1400*, Viena, 1962.

trabajaban exclusivamente por encargo, y no por iniciativa propia. En cambio, a veces eran al mismo tiempo artistas y «empresarios» (como, por ejemplo, Giotto de Asís). Los pintores pertenecían a sus respectivos gremios, mas no eran miembros que participaran de lleno de los privilegios y derechos inherentes a su condición. Desde mediados del siglo XIV se formó en Italia la *Fraternità* de S. Luca, pero ésta fue una cofradía de carácter religioso más que artístico-profesional.

Comúnmente se suele calificar el arte como gótico en base a dos premisas: o bien por las aspiraciones que expresa, o bien por las formas que ha producido. En términos generales, las aspiraciones del arte gótico fueron trascendentes, pretendiendo representar no sólo la realidad sensible sino también, y sobre todo, la suprasensible. Pero el valor renovado de la realidad sensible parecía residir en la convicción de que la misma es imagen de la suprasensible. De estas aspiraciones góticas nacieron ciertas formas específicas que constituyeron la expresión natural de sus objetivos.

Hacia el año 1400, empero, se produjo cierta desunión entre las formas y aspiraciones sostenidas, sufriendo las segundas una transformación, mientras que las formas, al menos en parte, permanecieron inmutables. Así, por la fuerza de la costumbre, los artistas siguieron aplicando las formas góticas, creadas para un arte transcendente, a pesar de que éste iba perdiendo dicho carácter mientras se volvía cada vez más profano.

El nuevo arte profano empleó en efecto las formas elaboradas por el arte religioso. Pero este proceso también transcurría a la inversa: las nacientes nuevas formas penetraban en el arte religioso como tal. Así, pues, no había ningún límite fijo entre el arte religioso y el profano, ni tampoco entre arte realista e irrealista. Así hubo cuadros en los que, en un paisaje representado con gran realismo y entre personajes de carne y hueso, se paseaban animales fantásticos y ocurrían milagros. Las «bellas Madonas» revelaban ciertos rasgos manieristas: sus cuerpos, exageradamente inclinados y retorcidos, constituían formas desconocidas en el gótico. Los pliegues de las ropas en los lienzos de Konrad Witz, por ejemplo, son ya tan abundantes como en el barroco, y las esculturas borgoñonas de Sluter, con su realismo y sosiego, revelan rasgos clásicos.

Mas no obstante esas desviaciones, todo el arte nacido entre los siglos XIV y XV fue gótico en esencia y los que lo crearon y convivieron con él probablemente ni siquiera presentían el giro renacentista que ya era tan próximo.

3. *La teoría de las artes.* La época en cuestión, tan rica en la filosofía y en el arte, no obtuvo grandes logros en los que respecta a la filosofía artística. Fue en efecto una época que cultivó el arte, pero no su teoría ni su estética. En este campo resultaban suficientes los conceptos establecidos en épocas anteriores, y así desde los tiempos de Tomás de Aquino no apareció nada nuevo ni importante al respecto. Dionisio el Cartujano (m. 1471), que prestó a la estética más atención que otros escritores de la época, no le añadió ninguna idea nueva, y lo que escribió era tan genuinamente medieval que hace preciso incluirle en el tomo dedicado a la Edad Media. En cambio, aquel culto poeta que fue Dante logró introducir en los marcos escolásticos ciertas nuevas ideas y definir la poesía como una «bella mentira» advirtiéndole así los vínculos entre la poesía y lo bello, y halando ya de la cumbre sensible y suprasensible de su Parnaso, así como de la interpretación alegórica de las obras poéticas. Pero la teoría de cada una de las artes fue cultivada por separado y de la mis-

ma manera que en centurias anteriores. Todavía en el siglo XV Juan de Muris y Adán de Fulda entendían la música de la misma forma en que lo hicieran sus antecesores de los primeros siglos del Medievo. Y también la poética de estas centurias permaneció fiel a los principios formulados en los siglos XII y XIII por Mateo de Vendôme y Juan de Garlande en sus *Ars versificatoria* y *Poetria nova*, respectivamente.

Otro tanto ocurrió en la teoría de las artes plásticas, como lo confirma el tratado de Cennino Cennini (n. h. 1370) sobre la pintura, *Il libro dell'arte*^c, escrito hacia el año 1400. Cennini, que fue un pintor mediocre, se formó sin embargo en una buena a la par que típica escuela, siendo discípulo de Agnolo Gaddi. En cuanto a su tratado, es medieval, tanto desde el punto de vista de estilo como de los objetivos que se propone; siendo más que nada una relación de instrucciones y consejos prácticos, transmitidos de generación en generación. A primera vista, podrá parecer que Cennini fue un escritor renacentista, puesto que emplea términos antiguos como el de *homo quadratus*, y recomienda las antiguas proporciones (en las que el cuerpo del hombre mide ocho cabezas). No obstante, estos conceptos y recomendaciones eran bien conocidos en la Edad Media y Cennini no tuvo necesidad de recurrir a la Antigüedad para llegar a ellos.

Pero existen en el tratado de Cennini ciertas ideas y conceptos que el autor comparte con Petrarca y con Boccaccio. Igual que ellos —y que todos sus coetáneos— Cennini tiene el afán de trazar parangones: ¿qué representa más valor: la poesía, la pintura, o la ciencia? Claro que su respuesta es incompatible con la que hubiera dado Petrarca, porque a juicio de Cennini la pintura es superior a la poesía. Es superior, sí, pero no ocupa el primer puesto, que ha de estar reservado para la ciencia. Siendo ésta una opinión coincidente con las convicciones medievales que se mantendrán todavía en el Renacimiento.

4. *Fantasia y disegno*. Pero aún hay más analogías entre Cennini y los poetas de su tiempo en lo que respecta al problema esencial de la actitud del artista frente a la naturaleza. Igual que Boccaccio, para quien la poesía trataba de «cosas inauditas», Cennini creía que la pintura debería buscar cosas no vistas, *trovare cose non vedute*¹, que podía encontrar «a la sombra de las naturales», *sotto ombra di naturale*. A la luz de estas opiniones, la representación de la naturaleza en el arte no era una meta sino sólo un medio. Y el mejor método para el pintor es retratar de la naturaleza, *ritrarre de natura*², siendo este un concepto mucho más nuevo de lo que hoy podría parecer^d. Cennini fue tal vez el primer artista que, desde los tiempos antiguos, proclamara la imitación de la naturaleza, coincidiendo en esto con los excelentes poetas de su centuria. Pero al tiempo, el pintor hizo más hincapié que los poetas en el derecho del artista a la libertad y en el poder de la imaginación. Así creía que el artista debería trabajar *come gli piace, secondo sua volontà*, como le place, según su voluntad¹.

En aquella época la noción de fantasía, de imaginación, no figuraba entre el léxico de los poetas, siendo éste uno de aquellos casos en los que la teoría de las artes plásticas se adelantó a las tesis de la poesía.

^c J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924, págs. 77 y sigs. I. Venturi, *History of Art Criticism*, 1936, págs. 78 y siguientes. El tratado de Cennini fue impreso tan sólo en 1821, siendo mejor la edición de Milánsich de 1859; la primera traducción del mismo fue la inglesa, de 1844, y la mejor edición actual la de Franco Brunello, Vicenza, 1982. (Hay versión española de esta última, Ed. Akal, colección Fuentes de Arte, Madrid, 1989. N. del E.).

^d F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, 1947.

Pero a los términos generales empleados en escritos anteriores referentes al arte, Cennini añadió uno nuevo, el de *disegno*. Era este un nuevo concepto que se convertiría en primordial para la teoría renacentista del arte. Es difícil comprobar si fue ésta una idea original de Cennini o un término ya empleado por aquel entonces en los talleres de pintores. En el lenguaje de Cennini, *disegno* ya se usa en las dos acepciones que hoy tiene en italiano moderno, es decir, que significa tanto el dibujo, como el proyecto, la intención, el propósito. Asimismo Cennini usa el término dándole ambos significados a la vez, es decir, en el sentido de dibujo, de forma, de esbozo de un objeto que no tiene su fuente en el propio objeto sino en el sujeto, en el artista, y como tal en su proyecto, su intención, su idea, su concepción. Y no se entiende por *disegno* aquello que el artista reproduce, sino lo que crea; el factor activo en el arte se contrapone aquí al pasivo. Y este concepto, que alrededor del año 1400 aparece en la obra de Cennini, sería uno de los conceptos esenciales de la estética renacentista.

5. *Juicios analíticos y axiológicos*. En el año 1400 ya había transcurrido un cuarto de siglo desde la muerte de Petrarca y Boccaccio, pero en la memoria de ciertos círculos literarios habían permanecido algunas de sus tesis, como aquella de que la poesía es invención y de que aspira hacia lo bello. No obstante éstas, más la *fantasía* y *disegno* de Cennini, eran todo lo nuevo o que había aparecido en la teoría de las artes y de la poesía hasta llegar el año 1400.

Y este «todo», sin embargo, no era poco: el *ritrarre la natura*, la *fantasia*, la *inventio*, las *cose non vedute*, el *disegno*, la *forma artificiosa*... Aparte de abundantes detalles e ideas de segundo orden, el Renacimiento no añadiría gran cosa a esta lista elaborada por Cennini hacia el 1400, justo antes de que llegara la gran oleada de renovación del pensamiento antiguo.

Pero otra mucha información puede deducirse del arte de aquel tiempo: múltiples escenas de la vida cotidiana, pintadas, bordadas, y tejidas; los retratos profanos; su estilo sueva y elegante, perceptible incluso en los lienzos religiosos y en las «bellas Madonas», revelando una belleza distinta de la gótica, una belleza carente de lo trascendental, que no precisa de interpretaciones analógicas o anagógicas. Había así empezado la transición del arte hacia una nueva concepción sin que éste se saliera de los marcos medievales y lo gótico; una transición sin giros espectaculares, una evolución paulatina y gradualmente realizada.

A lo largo de su historia la estética se ha fundado en dos clases de juicios: analíticos y axiológicos. Los primeros explican en qué consiste lo bello, la gracia, el arte, la poesía, la maestría, cuál es la relación entre el artista y su obra, y la existente entre una obra de arte y la naturaleza misma. Dichos juicios han sido y siguen siendo lo substancial de la estética. Pero siendo juicios abstractos y difíciles, muy pocos estudiosos se han dedicado a ellos, a consecuencia de lo cual estos juicios, una vez formulados, han sido transmitidos de generación en generación, y su evolución fue muy lenta. Y por las mismas razones, dichos juicios fueron relativamente independientes de la concreta situación en que se encontrara el arte en un momento dado de su desarrollo, de los gustos vigentes en el momento en que fueron enunciados, y las diversas modas y corrientes artísticas. Ello no obstante, esta es una ilusoria independencia que inducía a creer que estos juicios eran objetivos.

En los albores de la modernidad, entre los siglos XIV y XV, las cuestiones analíticas despertaban poco interés e iniciativa, puesto que los conceptos heredados re-

sultaban más que suficientes. Mas no ha sido éste el caso de los juicios de valor. En este sentido, en todas las épocas se han emitido juicios que sostenían que la belleza es la riqueza de las formas o, al contrario, su sencillez; que son hermosas las formas sencillas y naturales, o bien las sofisticadas y extraordinarias. Y estos juicios no sólo eran pronunciados expresamente, sino que también estaban implicados en el arte de cada época, en las formas de vida, en las maneras de vestir y decorar las viviendas. Pero como eran juicios sobre el gusto —y cada época tiene sus propios gustos o sus propios juicios axiológicos— los mismos variaban según las épocas, mientras los juicios analíticos permanecían casi inmutables.

Así, en el periodo alrededor del año 1400, que es pobre en cuanto a estética analítica, nació precisamente una de esas estéticas sobre el gusto y los juicios de valores, una estética que conocemos, porque aun cuando no fue formulada por escrito, está implicada en el arte de la época, su moda y sus costumbres.

6. *Una estética manierista.* Las prendas de vestir de aquellos años eran muy sofisticadas, excéntricas y extravagantes. Incluso los hombres vestían ropas multicolores, de corte asimétrico, escotadas como los vestidos femeninos, y adornadas con cascabeles. Asimismo, había enorme variedad de prendas para cubrir la cabeza, y a veces llevaban dos sombreros, el uno sobre el otro. El calzado era cada vez más alargado y puntiagudo, y, finalmente, para poder andar, había que atar la punta a la rodilla. En el siglo XV, estas formas exageradamente alargadas se verán también en los escarpes de las armaduras.

Eran en realidad prendas poco prácticas, e incluso peligrosas, pero sus portadores no se preocupaban de ello. Algunos historiadores opinan que las vestiduras fueron las culpables de la derrota francesa en la batalla de Azincourt, ya que las prendas de vestir y las armaduras impedían todo movimiento a los caballeros caídos de sus caballos. Asimismo, se supone que las telas vaporosas, que se llevaban en el yelmo como adorno y muestra de elegancia, debieron contribuir al fracaso de la caballería francesa en la batalla de Crécy.

La moda de entonces era irracional y nada práctica, pero se cuidaba de ella más que de la comodidad y sentido común en el adorno. Las prendas masculinas, y menos aún las femeninas, poco tomaban en consideración las formas del cuerpo. La cintura y el talle, por ejemplo, eran marcados mucho más alto de lo que dictara la constitución física. Al mismo tiempo, se inventaron largas colas que se llevaban arrastrando por el suelo o sostenidas por los criados. Las prendas de cabeza de la mujer, los tocados y velos, eran tan altos y anchos que a veces impedían el paso por la puerta. Igual de artificiales y sofisticados eran los peinados: los hombres llevaban el pelo rizado, las mujeres procuraban aparentar una frente exageradamente alta. No cabe duda de que todo aquello fueron muestras de gustos manieristas.

Hasta cierto punto, este gusto penetró también en el arte, incluso en el religioso. La arquitectura de entonces se ve sobrecargada de ornamentos. En los vanos de las ventanas y las puertas solían poner arcos excéntricos, como los conopiales; en los utensilios sobaban esculturas, tallados y adornos; los cálices tenían tantos nódulos que a veces resultaba difícil el usarlos. Las formas de los utensilios imitaban a los animales o las naves. De la afición por decorar los interiores de las viviendas nació la costumbre —que hoy parece de lo más natural, pero que era desconocida hasta entonces— de colgar cuadros en las paredes.

Los pintores, siguiendo la moda, «vestían» a sus personajes con prendas extra-

vagantes, y no sólo lo hacían en los lienzos que trataban temas contemporáneos, sino también en los que representaban escenas del *Antiguo y Nuevo Testamento* o de las vidas de los santos. Junto con los trajes manieristas penetraron en el arte las proporciones, torsiones de los cuerpos, movimientos y gestos manieristas. Tal vez en la encrucijada de los siglos XIV y XV este gusto no fuera el predominante, pero, sin embargo, existía; y no fue confirmado en ningún texto escrito, pero lo podemos leer en la moda y costumbres de la época. Fue este un gusto por las formas artificiales y rebuscadas, siendo más estimada la elegancia que la naturalidad y sencillez; y sólo «lo elegante» era considerado como bello.

Así, pues, hacia el año 1400 el manierismo hizo su aparición en la vida cotidiana y en las costumbres; en los siglos XV y XVI lograría penetrar en el arte y la literatura, y en el XVII llevaría ya la voz cantante en el terreno de la estética.

A - 1. TEXTOS DE CENNINI

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*. I. 1
(ed. D.V. Thompson)

COSE NON VEDUTE

1. E quest'è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è sia. E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza, e coronarla di poesia. La ragione è questa: che il poeta con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.

1. Y éste es un arte que se llama pintar, en el que conviene tener fantasía y destreza de mano para captar cosas no vistas, hallándolas a la sombra de las naturales y apresándolas con la mano, dando así en mostrar lo que no es. Y con razón merece ser puesto en el segundo lugar de las ciencias y coronarlo con la poesía. La razón es ésta: que al poeta, la ciencia originaria que posee le hace digno y libre de componer y ligar sí y no según le place, según su voluntad. E igualmente al pintor se le dio libertad de poder componer una figura erecta o sentada, mitad hombre mitad caballo, según le place, según su fantasía.

C. CENNINI, *ibid.* I. 27

FANTASÍA Y ESTILO

2. Perocche se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non riarai, e verrai per forza fantastichetto per amor che ciascluna maniera ti straccerà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguirai l'andar d'uno per continovo uxo, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura t'arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano

2. Sin embargo, si hoy te decides a copiar a este maestro y mañana a aquél, no lograrás ni el estilo del uno ni el del otro, viniendo a dar por fuerza en el capricho, pues la afición a ambos estilos dividirá tu mente. Ahora quieres hacerlo a la manera de éste y mañana a la de otro, y así nada has de hacer que sea perfecto. Mientras que si sigues los pasos de uno solo, con el uso continuo, bien roma habrá de ser tu comprensión para no hallar provecho. Después, de ti depende que si un punto de fantasía te concedió naturaleza, al final has de hallar algún estilo que sea propio tuyo, que como tal no podrá sino ser bueno; porque tu mano

el o intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe tòrre spina.

C. CENNINI, *ibid.* I, 28

3. Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale.

y tu intelecto, habituados a coger las flores, no han de sacar espinas.

RITRARRE DE NATURALE

3. Escucha, la mejor guía y el mejor timón que pueda haber es el arco triunfal del retratar lo natural.

EL RENACIMIENTO

A partir del siglo XV comienza el período de la historia de Europa llamado Renacimiento, cuyos comienzos son a la vez el inicio de la edad moderna, habiendo numerosas razones para considerar estos años como principio de una nueva época histórica:

1. Fue entonces cuando se produjo un acusado cambio en los gustos y convicciones que habían predominado a lo largo de los siglos medios, es decir, durante así un milenio; un giro que se expresó en la secularización de la vida y de la cultura, en el abandono del mundo trascendente y el renovado interés y preocupación por los asuntos temporales.

2. Un solo país europeo, Italia, logró sobreponerse a los demás gracias a su arte, su ciencia y el refinamiento de sus formas de vida, creando así una cultura nueva de muy alto nivel^a.

3. Al romper con la tradición medieval, Italia resucitó una tradición mucho más distante en el tiempo, la tradición antigua, a la que devolvió vida y actualidad.

4. En el campo de la cultura, llegaron a ocupar el primer puesto las artes plásticas, con lo que los artistas consiguieron una posición que nunca antes habían disfrutado.

Pero las aspiraciones del Renacimiento italiano no pudieron realizarse plenamente y de inmediato; resultaba imposible romper definitivamente con el bagaje cultural del Medievo así como reponer por completo la cultura antigua. No obstante, lo que se había logrado fue de tanta importancia que los contemporáneos, lo mismo que los historiadores de las épocas posteriores, lo calificaron de principio de una nueva era.

Los nuevos gustos y aspiraciones penetraron también en la estética, influyendo en sus vicisitudes tanto el alejamiento de la tradición medieval y la vuelta hacia lo antiguo, como la laicización de la vida cultural, la primacía de Italia y la preponde-

^a A. Hauser, *A Social History of Art*, I, 1951, pág. 274, cree que fue ésta la única característica importante del Renacimiento: «The Renaissance appears to be a particular form in which the Italian natural spirit emancipates from universal European culture».

rancia de las artes plásticas. Por tanto, el historiador de la estética, al tratar este período, ha de destacar en Italia el legado de la Antigüedad y la teoría de las artes plásticas.

2. *Controversias en torno al Renacimiento.* La época del Renacimiento provoca muchas cuestiones controvertibles: ¿Cuándo empezó el Renacimiento? ¿Surgió de repente o a consecuencia de paulatina evolución? ¿Perteneció plenamente a los tiempos nuevos o fue más bien una etapa de transición? ¿Cuánto tiempo duró y en qué fecha se puede fijar su término? ¿Cuáles son sus características? ¿Constituyó una época autónoma para la historia del arte o en todos los campos de la cultura?

Las respuestas que se han dado a estas preguntas son tan variadas y dispares que podría parecer que todo cuanto se diga sobre el Renacimiento será dudoso. Pero no es así, porque en realidad fue ésta una época en la que todo era relativo y susceptible de diversas interpretaciones, como, además, siempre sucede a lo largo de la historia. No fue el Renacimiento una época uniforme: una fue la situación del arte renacentista y otra la de la ciencia; el Renacimiento empezó de una forma determinada y acabó de otra, pero al menos en lo que al arte y su teoría se refiere, fue un período íntegro y completo, y de características bien pronunciadas.

Hay varias controversias respecto a los límites del Renacimiento. Algunos historiadores sostienen que en el siglo XV el Renacimiento apenas se estaba perfilando, es decir, que todavía era inexistente. Los historiadores italianos llaman esta centuria el siglo del Humanismo, situando el Renacimiento en el siglo XVI. Hay historiadores que fijan su fin por el 1530, ya que fue entonces cuando el arte se dejó llevar por corrientes manieristas y barrocas. Si admitiéramos estas aseveraciones resultaría que el Renacimiento apenas duró una generación, entre los años 1500 y 1530. Y la reducción de este período ha ido aún más lejos, aplicándose este razonamiento; una sola generación no forma ningún período, sino que es una transición entre dos períodos, por lo que la generación de 1500 no fue sino una transición entre el gótico por un lado, y el manierismo y barroco por el otro. De manera que el Renacimiento no existió, como afirma un conocido historiador^b.

Sin embargo, semejante periodización, que elimina un fenómeno tan evidente como fue el Renacimiento, no tiene razón de ser. Y otro tanto podríamos decir de aquellas teorías que reducen el Renacimiento a una sola generación —la comprendida entre los años 1500-1530— porque en el caso de que hubiera sido así, Ghiberti, Alberti y Ficino por un lado y Palladio por otro, ya no pertenecerían al Renacimiento, mientras que en realidad la generación de alrededor del 1500 sólo constituye un núcleo de la época, una época que había empezado mucho antes y que terminó mucho después de estas fechas. Ciertos fenómenos culturales, ciertos conceptos estéticos ya aparecieron por el año 1400 y todavía existían en el año 1600. Así, pues, no es infundada la afirmación de que el Renacimiento duró dos siglos, que empezó alrededor del 1400, cuando se inició la ruptura con el Medievo, el entusiasmo por lo antiguo, el predominio de Italia y la supremacía de las artes plásticas, y terminó hacia el año 1600, cuando todos estos fenómenos ya habían fenecido.

3. *Características del Renacimiento.* Para Jacob Burckhart, una de las máximas autoridades en la materia del Renacimiento, las características esenciales de este período

R. Hamann, *Geometría del Arte*, 1ª edición 1932; la última, en 6 volúmenes, 1963. Es parecida la opinión de O. Spengler.

do fueron el individualismo y el naturalismo. Pero tanto individualismo como naturalismo son términos ambivalentes, y pueden aplicarse a la época en cuestión sólo en algunas de sus acepciones. Es innegable que el Renacimiento abunda en individualidades; en este sentido fue efectivamente una época de individualismo. No obstante, a lo que entonces se aspiraba era a una cultura de formas universales, y no individuales.

Asimismo, podría afirmarse que lo característico del Renacimiento fue el naturalismo, si por este término hemos de entender posturas temporales, desprovistas de interés por lo trascendente. Pero si por naturalismo entendemos el interés por la naturaleza, no fue ésta una característica renacentista, ya que la época se preocupa mucho más por el hombre que por la naturaleza circundante.

Se ha definido el Renacimiento de diversas formas. No obstante, definiciones como aquella de Michelet de que fue «una época que descubrió al hombre y al mundo» no son sino tópicos. El que fuera «una época de especial interés por el hombre» se puede predicar de cualquier período histórico, y lo mismo ocurre con otras definiciones similares: «Época de hombres universales», se dice, pero en base a un puñado de grandes personalidades, como lo fueran en este caso Alberti, Leonardo o Miguel Ángel, no se puede caracterizar una época. «La época de la libertad»; ésta es una definición evidentemente falsa, porque en el Renacimiento no faltaron imposiciones, imperativos ni prohibiciones, y hubo autoridades y cánones abundantes sólo que de índole más laica que los medievales. «Una época de optimismo» se afirma también, cuando ni Leonardo, ni Miguel Ángel, ni Machiavelli fueron optimistas.

Si al analizar el conjunto de fenómenos que señalan al año 1400 como inicio de una nueva era dejamos de lado los fenómenos exteriores —como la intensificación y concentración de la vida cultural en Italia o el claro predominio de las artes plásticas— aún quedarán dos que definen positivamente las características de este período: el alejamiento del pasado directo (el Medievo) y el acercamiento a un pasado lejano (la Antigüedad). O, en otros términos, el abandono de posturas trascendentes y la adopción de posturas laicas y temporales; la secularización de la vida, de la cultura, del arte y de la literatura. Alberti define bien estas nuevas posturas renacentistas cuando dice que el cuerpo se volverá polvo, pero que mientras respira, despreciarlo sería despreciar la vida, porque «la sabiduría consiste en amar nuestro cuerpo y mantenerlo sano»⁴. Esta alteración de las actitudes frente a la vida se hizo patente también en la literatura, en el arte y en la estética.

El renacentismo aportó numerosos cambios en las formas de vida y mentalidad de los hombres, y las nacientes lenguas nacionales así como la invención de la imprenta los multiplicaron e hicieron que parecieran más grandes de lo que fueron en realidad. El italiano empezó a reemplazar al latín y, expresadas en la nueva lengua, hasta las viejas ideas parecían nuevas. Y también dada la sensación de estas ideas se multiplicaban cuando, impresas, eran divulgadas en gran cantidad de ejemplares.

4. *Límites indeterminados.* La implantación de los cambios renacentistas fue un proceso lento y gradual, sobre todo en lo que atañe a la ruptura con la tradición medieval y con la ideología religiosa. Savonarola, abogando por una vida orientada exclusivamente a la religión, no fue un caso aislado; entre sus partidarios figuraban ar-

⁴ L. Alberti, *Opere Volgari*, 1843/9, II, 487.

tistas de la talla de Botticelli. Rafael, por su parte, fue uno de los colaboradores más estrechos del Papado; y la historia conoce a pocos artistas y poetas tan devotos y trascendentes como Miguel Ángel. La mentalidad de los humanistas platónicos de la Academia florentina no era ortodoxa sino transcendente. Petrarca o Valla no ocultaban su antipatía hacia el Medievo, pero otros renacentistas como Pico della Mirandola lo defendían. La Edad Media era más criticada por el mal dominio del latín que por la mentalidad escolástica.

En la Italia cuatrocentista, la mayoría de las ciencias como derecho, medicina y matemáticas, eran enseñadas de la misma manera que en el Medievo. Asimismo, seguía siendo medieval la organización de las artes y de los artistas. Las obras de Giotto, artista que inauguró el arte del Renacimiento, están aún impregnadas de lo gótico. Y un hombre tan moderno como Leonardo da Vinci, en sus trabajos de investigación, se apoyaba e inspiraba más en los estudiosos medievales que en los antiguos.

Todas estas discrepancias e incongruencias —que hallan su reflejo en la estética y en la teoría del arte de esos tiempos— fueron un fenómeno natural a la par que inevitable, porque en la historia los cambios suelen ser parciales y paulatinos. Por tanto, serían parciales y paulatinos también los cambios en el modo de vivir y pensar de los hombres renacentistas, poniéndose de manifiesto en la vida y pensamiento de sólo algunos, al principio sólo de un reducidísimo grupo de los más cultos y liberales. La mayor parte del pueblo italiano, y más aún de los otros países europeos, en el siglo XV, e incluso en el XVI, vivía igual que en el Medievo; y pensaba, trabajaba y viajaba sin que en sus costumbres, hábitos y mentalidad se hubieran operado acusadas transformaciones. Pero entre los escasos círculos de hombres cultivados que pronto absorbieron las nuevas ideas del Renacimiento se encontraban precisamente algunos artistas y teóricos del arte.

5. *Dos renacimientos.* El periodo en cuestión fue denominado Renacimiento por dos razones y, en efecto, el término tiene dos acepciones que lo justifican. Primero, se entendía y sigue entendiéndose por Renacimiento una renovación de la humanidad, *renovatio hominis*, una elevación del hombre a un nivel más alto. Y, segundo, se entendía y sigue entendiéndose el término como una renovación del pasado, de la cultura y el arte antiguos, la *renovatio antiquitatis*.

Los hombres del siglo XV y XVI, y Petrarca ya en siglo XIV, eran conscientes de que se habían separado de un pasado «malo» y que pertenecían a una humanidad «renacida». Esta conciencia no era nada excepcional, siendo común a la gente que vive en la encrucijada de ciertas épocas; por ejemplo, un sentimiento parecido al que tuvieron los primeros cristianos.

Los hombres renacentistas hablaban de su «renacimiento», pero esto lo hacían en escasas ocasiones, no siendo un término generalmente aceptado. Su popularización y divulgación se deberá a los historiadores del XIX.

Cuando el Renacimiento empezó a ser una noción de uso corriente, se empleaba más bien en la segunda de sus acepciones, es decir, en el sentido de renacimiento del pasado, tratándolo como un fenómeno excepcional, aunque en realidad no lo fuese, porque a lo largo de la historia hubo varios renacimientos de lo antiguo. Ya en la misma Antigüedad se intentó renovar la cultura anterior y volver a la era clásica. En el Medievo, la época carolingia fue también un intento de renovar el arte y la sabiduría de los antiguos. En el siglo XIII —el apogeo del Medievo— se hizo más por renovar la antigua filosofía griega que en el propio Renacimiento. Pero realmente

fue tan sólo el Renacimiento del siglo XV el que llegó a constituir un giro crucial y determinante de la historia.

Actualmente el término «Renacimiento» es usado en ambas acepciones y, por tanto, su uso es impreciso, aunque, por otra parte, es verdad que ambos «renacimientos» están estrechamente vinculados. Los hombres cuatrocentistas, al pretender renacer intelectualmente, recurrieron al acervo de la Antigüedad, y para renovar su arte provocaron la renovación del antiguo.

6. *La posición de Italia.* La excepcional posición y el papel determinante de Italia dentro del Renacimiento son indiscutibles, pese a que no todo el arte, la ciencia y la estética renacentistas lo iniciaran los italianos del siglo XV. Algunas de las ideas antiguas fundamentales habían sido desenterradas ya en el Medievo, y además en Francia antes que en Italia⁴. Fue en la Francia medieval donde se iniciaron los estudios de los autores antiguos, y también nació allí, para extenderse luego por la Europa del norte, la vía moderna en la filosofía trecentista, que, por cierto, fue más moderna que la filosofía del Renacimiento. Pero las guerras incesantes, las revueltas sociales y las pestes frenaron el desarrollo del norte de Europa, causando que la Italia del siglo XV —que se encontraba en una situación algo mejor— no tuviera rivales.

Junto a estas causas negativas hubo otras, positivas, que también contribuyeron a que Italia se pusiera a la cabeza de Europa. Los artistas, fascinados por la Antigüedad, encontraban en su suelo modelos de arte antiguo y podían verlo con sus propios ojos, sin necesidad de moverse del país. Además este arte les resultaba muy íntimo y familiar, ya que desde Petrarca los italianos se sentían unidos con la Antigüedad por lazos de parentesco.

Asimismo, Italia gozaba de unas condiciones geográficas especialmente favorables: situada en una península y separada de los vecinos por montaña y mar, y por tanto menos expuesta a los peligros y más fácil de defender, era un país fértil y autosuficiente. También el carácter del pueblo favorecía la creación de una rica cultura; eran los italianos gentes de talento y grandes capacidades, de naturaleza viva e inquieta, de un gran número de hombres emprendedores y creativos. Y no menos favorables fueron las condiciones sociales y políticas del país, con el predominio de la ciudad y el gran número de pequeños Estados, rivales entre sí; el temprano abandono de las artes marciales y las modas caballerescas así como de las relaciones feudales; el predominio de los mercaderes; una economía casi capitalista, y el alto nivel de vida de una parte considerable de la sociedad; los principios democráticos (no siempre observados en la época de los condotieros); la nueva aristocracia que debía su posición no tanto a su dudoso linaje como a sus méritos personales; la gran diversidad de condiciones de vida y de tipos humanos convivientes en su amplia geografía, desde Lombardía y Toscana hasta Roma y Nápoles. Todo ello creó en los siglos XV y XVI condiciones inexistentes al otro lado de los Alpes. «Aquí soy un señor —escribió Durero desde Italia— mientras que en mi casa sólo soy un parásito».

Las condiciones de la Italia renacentista eran muy similares a las de que hacía dos mil años había gozado la Grecia de la era clásica. Así, solía decirse en la Italia renacentista: *Facciamo festa tuttavia*, una frase idéntica a la que hacía veinte siglos repetía Pericles: «tenemos fiesta todos los días».

7. *La situación económica.* Los tiempos del Renacimiento en que se produjo una

⁴ P. O. Kristeller, *Renaissance Thought, The Classic Scholastic and Humanist Strains*, 1961.

gran floración de la cultura y el arte en particular no fueron a la vez tiempos de florecimiento económico. Al contrario, la situación económica de la Italia de entonces no era muy favorable⁴. Tras el período de prosperidad del Medievo tardío vino el estancamiento; las guerras y las pestes que también azotaron a Italia causaron grandes bajas entre la población, sobre todo en la urbana; la Florencia de Dante contaba con cien mil habitantes, mientras la de Miguel Ángel sólo tenía setenta. El decrecimiento de la población causó a su vez la degradación del mercado. La tierra y las mercancías perdieron su valor y bajaron los precios. En Florencia, gran centro de la industria del tejido, la producción disminuyó considerablemente. Los ingresos a título de aranceles en el puerto de Génova, que en la Edad Media, hacia el año 1300, ascendían a la suma de cuatro millones de libras, a mediados del siglo XV no llegaban siquiera al millón, a pesar de que la moneda había sufrido una devaluación. Era difícil encontrar trabajo, asequible sólo para los ciudadanos; a menudo, únicamente los hijos de los maestros podían aspirar a aprendices. Los impuestos y la inflación empezaron a afectar al pueblo, sobre todo a los burgueses más pudientes que disponían de cierto capital. Las ciudades que no supieron manejar sus presupuestos perdieron parte de autonomía. En semejante situación económica se enriquecían unos cuantos, empobreciéndose los más.

No obstante, dicha crisis económica no impidió el desarrollo de las artes y de los estudios, y hasta parece haber contribuido a su florecimiento. El dinero, lo mismo que la tierra y sus productos y las mercancías no eran bienes seguros. Las grandes potencias —el Imperio y el Papado— perdieron mucho de su fuerza y autoridad y la posición de los pequeños gobernantes de los diminutos Estados italianos se veía cada vez más amenazada por los golpes sucesivos. Y justo cuando se tambaleaban los valores económicos, financieros y políticos, iba en aumento el valor de la cultura intelectual, que se había convertido en una especie de inversión económica, ya prácticamente la única fiable. Así, pues, se invertía en libros, en edificios y obras de arte. Los bienes intelectuales y artísticos se convirtieron en una especie de escapatoria frente al decaimiento de los bienes económicos, a la vez que en un título de gloria del hombre renacentista. La decepción con respecto a los otros bienes elevó el valor de los intelectuales, culminando en la tesis renacentista de que los bienes intelectuales son los mayores y más estimables.

8. *Focos y fases del Renacimiento.* La participación de las diversas partes de Italia en el movimiento renacentista no fue igual. Los gobernantes de los pequeños Estados del centro y norte de Italia traían artistas a sus cortes: los Malatesta, a Rimini; los Montefeltro a Urbino; los Este a Mantua, y los Sforza a Milán. Pero el centro más fuerte y estable del arte y pensamiento teórico fue la gran y enérgica Florencia, especialmente cuando en el siglo XV llegaron al poder los Médicis, y junto con el ejercicio del poder se ocuparon del mecenazgo de las artes y las ciencias. Un arte e ideología artística de igual esplendor sólo se desarrollarían en Venecia, que por un lado disponía de grandes riquezas y por otro estaba políticamente vinculada con Padua, sede de la primera universidad italiana.

La situación cambió a fines del Quattrocento, cuando Florencia y Venecia continuaban aún jugando su relevante papel en el campo artístico, pero Roma llegó a

⁴ R. S. López, *Hard Time and Investment in Culture*, en: *The Renaissance, Six Essays*, ed. por R. H. Bainton, 1953.

ser el centro de la vanguardia. Por tanto, en el Renacimiento pueden distinguirse dos fases también desde el punto de vista geográfico, siendo primera la florentina (o florentino-veneciana, por ser más exactos), y romana (o, mejor dicho, romano-veneciana) la segunda.

Desde el punto de vista cronológico, en cambio, es preciso distinguir al menos tres fases del Renacimiento. La primera se caracterizó por la conciencia de un renacimiento propio, siendo éste un período de gran preocupación por renovar lo antiguo; una etapa de búsqueda más que de logros concretos, que duró prácticamente hasta fines del siglo XV, y que los italianos suelen denominar *Quattrocento* o *Umanesimo*.

La segunda etapa duró muy poco tiempo: empezó hacia el año 1500 —o muy poco antes— y no duraría más que un cuarto de siglo, pero fue precisamente entonces cuando el renacentismo encontró lo que antes había buscado, alcanzando soluciones definitivas y concretas, dejando ya de pensar en el «propio renacimiento» y en la renovación de lo antiguo. Pero dado que el *Cinquecento* italiano abarca todo el siglo XVI, incluyéndose en él también la siguiente etapa del Renacimiento, conviene denominar su fase más esplendorosa con el nombre de Renacimiento clásico, puesto que ostenta los mismos rasgos clásicos que otrora el arte ateniense del siglo V de antes de Cristo.

Y, finalmente, la tercera etapa del Renacimiento abarca los otros tres cuartos del siglo XVI, justo a partir del Saco de Roma. Fue ésta una etapa en la que algunos artistas y pensadores trataron de conservar las formas clásicas del arte y del pensamiento, mientras que otros andaban ya en pos de formas nuevas.

De este modo, los dos siglos que duró el Renacimiento se pueden dividir en tres etapas: la pre-clásica, la clásica (la más corta), y la postclásica¹ y aunque no justifican semejante división las formas de vida de entonces, ni las condiciones económicas o demográficas, ni el desarrollo de la ciencia, la impone, empero, el arte que, en aquella época, fue la manifestación principal de la cultura.

Aproximadamente, la primera etapa del Renacimiento abarca el siglo XV, la segunda los años alrededor del 1500 y principios del siglo XVI, y la tercera el resto de esta centuria. Cada una de estas fases tuvo su propio arte, pero las tres tuvieron una teoría del arte y una estética similares; y estas últimas fueron particularmente estables y uniformes a lo largo de los dos siglos citados.

No obstante lo anterior, se dan en la estética renacentista ciertas variantes, ya que en unos casos la inspiró la filosofía, en otros la literatura, y en otros el arte. En consecuencia, presentaremos la estética del siglo XV en tres partes dedicadas respectivamente a la estética de los filósofos (especialmente de Nicolás de Cusa), de los escritores humanistas (en particular, de Ficino y Marsilio de Padua) y la estética de los artistas (en especial la de Alberti). Esta misma triplicidad de la estética se podrá observar también en el siglo XVI, y sólo en la corta fase del Renacimiento clásico todas las orientaciones se acercarán, fundiéndose en una sola estética, uniforme y casi unánime.

9. *Fuentes antiguas de la estética renacentista.* El filósofo antiguo en que más se inspiraron los estéticos renacentistas fue Platón —aunque no asumieran las tesis fundamentales de su doctrina—. La estética de Aristóteles llegó al Renacimiento mucho

¹ H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*, 1.^a ed., 1912.

más tarde. De entre los poetas, la fuente principal fue Horacio, pero su *Ars poetica* sólo sirvió de punto de partida para ciertas cuestiones específicas de lo poético, y además hubo que deducir la teoría del poema mismo. Pero en quien más se basaron los estetas del Renacimiento fue en los retóricos, como Quintiliano y, sobre todo, Cicerón. Y la obra más leída fueron *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, el único tratado antiguo sobre las artes plásticas que llegó a manos de los estudiosos y artistas del Renacimiento.

10. *El legado de Vitruvio*. Los libros de Vitruvio eran bien conocidos en la Edad Media y, sin embargo, resultaban inútiles para los arquitectos góticos que no observaban los cánones antiguos, por lo que paulatinamente pasaron al olvido. Y cuando en los umbrales del Renacimiento (en 1414) fueron reencontrados en la biblioteca de Monte Cassino parecieron una gran revelación. Así, se editaron en 1485, y en 1521 y 1556 se publicaron en versiones italianas, debiéndose su traducción a Cesarino y Daniele Barbaro, respectivamente. Muy leídos y admirados, originaron el que en 1542 se fundara en Roma la Academia Vitruviana.

Los que más se sirvieron de la obra, información, modelos y cálculos vitruvianos fueron los arquitectos-prácticos^a, empezando por Brunelleschi y Alberti. Bramante, en 1514, llamó a los libros de Vitruvio la *gran luce*; y Peruzzi diseñó una catedral basándose en sus cálculos. Particularmente Venecia se convirtió en centro de culto vitruviano: Serlio trató su obra como si fuera una biblia, siguiendo fielmente sus indicaciones Palladio y Vignola; Sansovino, al levantar la biblioteca de Venecia, tuvo que presentar una opinión favorable de la Academia Vitruviana.

Más grande aún fue la influencia que ejerció Vitruvio sobre la teoría del arte. El principal tratado renacentista de arquitectura, *De re aedificatoria*, de Alberti se basaba en *Los diez libros* vitruvianos, lo mismo que se inspiraban en ellos los otros tratados escritos en los siglos XV y XVI.

He aquí una relación de las tesis más importantes que entraron en la estética del Renacimiento gracias a la obra de Vitruvio^b:

- A. En la arquitectura, la belleza (*venustas*) es tan importante como la utilidad.
- B. Es bello todo lo que es conforme a la razón, pero también aquello que agrada a la vista, la *species*, el *aspectus* de las cosas.
- C. La belleza consiste en la conveniencia de las partes. El término fundamental transmitido por Vitruvio fue la *simmetria*, así como también el *consensus membrorum*, la *convenientia*, la *compositio*, la *proportio* y el *modus* (en el sentido de medida).
- D. La belleza es realizada en la naturaleza, siendo ésta un modelo insuperable para el arte.
- E. En especial, dicho modelo lo constituye el cuerpo humano; en la arquitectura, «la *simmetria* y las buenas proporciones deberían basarse estrictamente en las proporciones de un hombre bien constituido».

^a F. Burger, *Vitruv und die Renaissance*, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, págs. 119 y sigs.

^b Para información más detallada sobre la estética de Vitruvio, véase el volumen I de esta *Historia* y sobre su interpretación en la Edad Media el II volumen. (Hay edición española de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio en la notable versión anotada del erudito español dieciochesco José Ortiz Sanz, con estudio actualizado del profesor Delfín Rodríguez Ruiz; Ed. Akal, Colección Fuentes de Arte Madrid. 1987. N. del E.).

F. Hay diversos grados de belleza, hasta la belleza rebuscada, es decir, la «elegancia».

G. Hay diversas variantes de belleza: el estilo dórico es masculino, el jónico femenino, y doncellil el corintio.

H. En lo bello hay un factor social, que es la adecuación de la obra, su correspondencia a las necesidades y costumbres de la gente. Así que, aparte de la belleza formal, existe una belleza funcional; junto a la *simmetria* está el *decor*.

I. Sobre la belleza decide también un factor psicológico: la belleza estriba no sólo en la *simmetria*, que es objetiva, sino también en una disposición de las partes que provoca en el espectador una sensación subjetivamente agradable. Vitruvio la llamaba *euritmia*, y en nombre de ella recomendaba hacer correcciones de proporciones objetivamente perfectas (que llamaba *temperaturae*).

J. La estética de Vitruvio se fundaba en la arquitectura, pero trazaba paralelos con las otras artes, en particular con la música, y por tanto tenía visos de una teoría general de arte y de una doctrina estética cabal.

La estética de Vitruvio concordaba con otra, también tempranamente asimilada por el Renacimiento en forma completa, que fue la de Cicerón. Y también para éste la belleza era una cualidad objetiva de las cosas (*per se*) y consistía en la disposición de las partes (*ordo, convenientia partium*), afectaba a los sentidos (*aspectu*) y tenía las mismas variantes que las distinguidas por Vitruvio: era intelectual o corporal, formal (*pulchrum*) o funcional (*decorum*), masculina (*dignum*) o femenina (*venustum*), y sólo se hallaba plenamente realizada en la naturaleza.

También era similar la concepción ciceroniana del arte conforme a la cual el arte era una producción de cosas consistente en el conocimiento. Además, el Renacimiento encontró en la obra de Cicerón otra tesis importante, la de que el arte se guía por la idea que el artista tiene en su mente (pero esta tesis sólo penetraría en la estética del Renacimiento tardío).

En su primera centuria, la estética renacentista se valió sobre todo de los conceptos hallados en las obras del arquitecto y del rétor antiguos. La filosofía de Platón (y posteriormente también la de Aristóteles) no fueron para ella sino un fondo, mientras que la doctrina de Vitruvio constituyó su verdadero contenido. Un contenido repetido muchísimas veces, con diversos matices y en múltiples variantes. Y el que se repitiera fue lo más natural, ya que la estética aspiraba a ser una ciencia, y la ciencia se desarrolla y perfecciona, pero permanece fiel a lo una vez logrado y establecido.

2. LA FILOSOFÍA DEL RENACIMIENTO

1. *Relación entre la filosofía renacentista y la de las épocas anteriores.* De entre los grandes sistemas antiguos, el Renacimiento asumió prácticamente sólo dos²: el platonismo y el aristotelismo, y además ninguno de ellos fue tomado en su versión original. El platonismo fue asumido en su versión neoplatónica, y el aristotelismo en la versión árabe, y ambos llegaron al Renacimiento transformados por el Medievo y su espíritu latino.

² P. O. Kristeller, *Renaissance Thought*, 1961.

En Occidente en realidad no constituían novedad alguna puesto que la escolástica también tuvo su platonismo y su aristotelismo, igual que tuvo su propia vía moderna; es decir, que la Edad Media dejó un legado claramente compuesto de tres tradiciones: la platónica (en la interpretación agustiniana), la aristotélica (en la interpretación de Tomás de Aquino) y una propia (en la interpretación occamista). Esta última, la que más se aproxima a los conceptos modernos, parece ser mucho más moderna que la platónica y la peripatética y, no obstante, fue la que rechazó el Renacimiento. Las causas de dicho rechazo fueron de carácter exterior: por un lado, la renuncia de los filósofos humanistas ante la escolástica (de la que provenían los occamistas), y por otro, los escasos contactos entre Italia y el norte de Europa, donde los occamistas habían desarrollado sus actividades. Sólo Leonardo da Vinci conocía y estimaba sus tesis, pero éste no fue filósofo profesional.

De entre las otras corrientes de la filosofía antigua, el Renacimiento no se interesó ni hizo renovar ni el estoicismo, ni el naturalismo, ni el escepticismo. Pero tampoco es cierto que en el Renacimiento dominara sólo y exclusivamente el platonismo. En efecto, el platonismo fue el lema de los humanistas del siglo XV, pero en el XVI, una vez terminada la época de los humanistas, los filósofos, y sobre todo los estetas, se declararon partidarios de aristotelismo.

2. *El platonismo renacentista*^b. En la historia de la filosofía ha habido varios «platonismos», e incluso en la obra del propio Platón, prácticamente en cada diálogo, encontramos una variedad distinta de su doctrina; el de la *República* es un platonismo ético, el de *Teeteto* es crítico-epistemológico, místico el de *Fedro*, cosmológico el de *Timeo*, y dialéctico el de *Parménides*. Y en ninguna de sus obras aparece el platonismo como un sistema íntegro o acabado, por lo que los platónicos posteriores lo fueron complementando con elementos adicionales o lo acabaron a su manera, hasta tal punto que el platonismo llegó a ser una especie de refugio para todas las filosofías reacias al empirismo y al materialismo.

Los estudiosos del Renacimiento se plantearon, pues, cuatro variantes del platonismo, ninguna de las cuales fue un platonismo puro, proveniente directamente del autor.

1. La primera era una variante del platonismo fundido con el neopitagorismo, con especulaciones numéricas y elementos procedentes de las religiones paganas. Había cristalizado a finales de la edad antigua, encontrando en el pensamiento árabe un suelo especialmente propicio para su futuro cultivo. Era ésta una corriente ecléctica, abundante en elementos supersticiosos, que ofrecía buena base para todo tipo de escritos «herméticos», para misterios y construcciones religioso-especulativas, para ciencias ocultas, magia, astrología y alquimia, para las concepciones fundadas en verdades ocultas y fuerzas misteriosas. Fue así una variante que convenía a muchos humanistas del Renacimiento.

2. El platonismo de Plotino y sus discípulos consolidado en el siglo III de nuestra era y llamado posteriormente «neoplatonismo», fue una filosofía transcendente, abstracta y absoluta; una auténtica metafísica, jerárquica, emanantista, idealista e intuitiva. Adaptada por Seudo-Dionisio a la ideología cristiana, tuvo gran aceptación tanto en el Oriente bizantino como entre los escolásticos occidentales. Y convenía a

^b B. Kiezkowski, *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, 1936.

los filósofos del Renacimiento del mismo modo que el platonismo neopitagórico a los escritores y humanistas.

3. La tercera variante del platonismo fue una interpretación y transformación de las ideas de Platón realizada en el siglo IV de nuestra era por san Agustín, quien las concibió como ideas divinas. Fue, por tanto, una filosofía religiosa, una variante cristiana de la filosofía platónica en la que había tanto de Platón como de Agustín, tanto del Medievo como de la Antigüedad. Y esta variante medieval del platonismo fue la primera corriente que llegó al Renacimiento, así como también la primera en desaparecer.

4. La cuarta de las variantes fue el platonismo científico que había asumido de Platón el método matemático y apriorístico de cognición. El método era genuinamente platónico, pero constituía tan sólo un elemento de su sistema, una de sus numerosas y fecundas ideas. Era ésta una variante que desarrolló la teoría platónica de cognición y su metodología pero dejando de lado la metafísica, por lo que resultaba ajena tanto a los humanistas como a los teólogos y filósofos universitarios. De entre los pensadores renacentistas fueron sus partidarios Nicolás de Cusa, algunos matemáticos y estudiosos de ciencias naturales, y —caso curioso— algunos artistas que intentaban crear una teoría estrictamente matemática de sus artes respectivas.

Ya Petrarca citaba a Platón, aunque en realidad desconociera su doctrina; en su época, la única variante del platonismo conocida en Occidente era la agustiniana. Mas antes de que acabara la primera mitad del siglo XV llegó a Italia una nueva oleada de platonismo traída de Bizancio por los estudiosos emigrantes griegos, sobre todo Plethon y Bessarión, que dieron a conocer en Occidente los diálogos originales de Platón. De este modo, la interpretación agustiniana del platonismo quedaba reemplazada por la variante oriental, o sea, la neoplatónica, mística e irracionalista, unida a las construcciones herméticas. Fue este el platonismo que asumió la Academia florentina, su principal centro renacentista en el siglo XV.

En dicha Academia, Platón fue la máxima y suprema autoridad, pero fuera de sus muros sus influencias eran más bien exiguas. En las universidades renacentistas —salvo contadas excepciones— la filosofía platónica no era enseñada ni estudiada. Para los humanistas no vinculados con la Academia, más que modelo de ideas justas y puntuales, fue Platón un modelo de buena prosa; del rico pensamiento platónico no asumieron mucho más que su concepto de poesía en tanto que *furor divinus*.

En el siglo XVI, en cambio, ya predominaba Aristóteles, aunque parte de los filósofos que seguían sintiendo la necesidad de apoyarse en lo antiguo, pero no estaban satisfechos con el aristotelismo, recurrían a la ideología del Platón «neoplatónico», o bien a su método matemático, es decir, al Platón «científico». No obstante, estos adeptos del platonismo ya no eran filósofos-estetas, sino creadores de la nueva astronomía y la nueva física. Así fueron platónicos, al menos hasta cierto punto, Copérnico y Kepler, y un poco más tarde Galileo, aplicando su método de presupuestos apriorísticos y de cálculo matemático, sin que ignorasen tampoco sus concepciones estéticas.

3. *El aristotelismo.* Aristóteles tuvo que esperar unos 1.500 años para ser reconocido por el mundo latino, empezando a ganar popularidad hacia finales del Medievo y a principios de la nueva era. Anteriormente, en la Antigüedad, su doctrina tuvo poca aceptación; así se solía tomar de su pensamiento algunos detalles de carácter metodológico o lógico, que eran insertados en la ideología platónica u otras.

mientras el sistema aristotélico no era tema ni objeto de los estudios. Los árabes acogieron su doctrina, pero le dieron una interpretación platónica, lo mismo que los escolásticos, quienes, a su vez, le dieron una interpretación cristiana. Además, la interpretación escolástica vino tarde: la Edad Media conoció a Aristóteles en el siglo XII, lo reconoció en el XIII y lo aprobó en las escuelas sólo en el XIV. Y fue ésta una aprobación parcial, porque la filosofía efectivamente se basaba en su doctrina, pero la base de la teología era el sistema de Pedro Lombardo. Estas dos disciplinas constituían dos materias distintas y separadas, que ni se complementaban ni se entrometían una en otra. Una parte considerable de lo que la Antigüedad y los tiempos nuevos incluían en la filosofía pertenecía a la teología, mientras que para la filosofía no quedaba mucho más que la filosofía natural y la lógica. Por tanto, el aristotelismo de entonces fue más bien una metodología que un sistema ideológico. Y como la ideología medieval era dictada por la teología (y no por la filosofía), el aristotelismo en tanto que sistema filosófico de conceptos y métodos tuvo que adaptarse. Sólo al hacerlo se convirtió en el único sistema vigente de esta índole, ya que el tomismo y el escotismo más que sistemas eran posturas teológicas. El platonismo, por su parte, había penetrado en la teología a través de san Agustín y Seudo-Dionisio, pero no constituía verdadera competencia para el aristotelismo en cuanto sistema de conceptos y métodos, en cuanto una concepción de la filosofía natural y de la lógica. Y menos aún podrían serlo las restantes doctrinas antiguas.

En lo que respecta a la filosofía, Italia fue un país atrasado; la filosofía de Aristóteles llegó allí prácticamente en el siglo XIV, es decir, cuando aparecían los primeros indicios del humanismo. Pero, por otra parte, se cultivó hasta finales del siglo XVI, así que el aristotelismo fue en Italia un fenómeno genuinamente renacentista. Su relativamente larga duración se debió a numerosas causas. En el siglo XIV la filosofía aristotélica tuvo en Italia el encanto de lo novedoso; gracias a la organización de las universidades italianas, la filosofía se acercó a la medicina, donde la influencia de Aristóteles estaba firmemente enraizada. Además, el hecho de descubrir los humanistas griegos a los comentaristas de Aristóteles, a Temistio, a Alejandro Afrodisio y a Simplicio, trajo en consecuencia una interpretación más laica que la escolástica del aristotelismo, que a su vez hizo que el aristotelismo fuera compatible con las otras corrientes renacentistas, con el platonismo en especial. Así para muchos pensadores el aristotelismo y el platonismo de entonces no constituían ninguna contradicción, y los humanistas, aficionados a Platón, sólo accidentalmente y de modo superficial emprendían polémica con los aristotélicos.

Ya en el siglo XVI aparecieron en la lógica y en la filosofía natural ideas nuevas, pero al principio no eran lo suficientemente precisas ni elaboradas para poder pasar a la enseñanza y competir con el aristotelismo. El ataque sólo fue perpetrado por Galileo, y además no tanto desde un punto de vista filosófico como físico: la metodología aristotélica, que en ciertas ciencias como, por ejemplo la biología, concordaba con sus avances y progresos, hacía agua en la física, ya que no tomaba en consideración las matemáticas ni la concepción cuantitativa de los fenómenos. Pero esta actitud crítica ante el aristotelismo fue tan sólo reconocida en el siglo XVII.

En los siglos medievales, el límite entre la filosofía y la teología era observado en Italia con más rigidez que en cualquier otro país, pero en los umbrales del Renacimiento, gracias a la reorganización de la enseñanza universitaria, la filosofía y la teología llegaron a ser consideradas como ciencias afines. El resultado de este cam-

bio sería inesperado, pues la filosofía renacentista llegaría a ser más teológica que la medieval.

Una excepción a este proceso lo constituía Padua,^c que en 1405 quedó unida políticamente a Venecia —cuyo gobierno no estaba en manos de los eclesiásticos— por lo que su universidad se convirtió en un centro de filosofía sealar. En el siglo XV la universidad paduana llegó a significar para Europa lo mismo que París en los siglos XIII y XIV. Y el patrón de esta filosofía profana y realista fue Aristóteles, ya que el materialista Lucrecio resultaba igual de acientífico que el idealista Platón. Hoy puede parecer extraño que no se hubiera optado por el patronazgo del mucho más moderno Occam, pero no pudo ser así, en gran medida porque, aunque la doctrina de Occam fuera moderna en su contenido, era medieval en cuanto a la forma, lo que en la época del humanismo causaba gran aprensión; y mientras Occam llevaba la impronta del pensador medieval, Aristóteles era recomendable dada su antigüedad.

La interpretación que dio a Aristóteles el humanismo fue —naturalmente— otra que la tomista. Los profesores paduanos encontraron en Averroes una interpretación naturalista del Estagirita que les convenía y a la que recurrían con frecuencia, gracias a lo cual pasaron a la historia con el nombre de «averroístas paduanas».

Su filosofía —naturalista y cientifista— se mostraba negativa frente a los factores sobrenaturales, la creación del mundo, la inmortalidad del alma y el libre albedrío. Así se dedicaron con gran asiduidad a estudiar los problemas del hombre, pero concibiéndolo como un elemento de la Naturaleza al que no atribuían ni libertad, ni grandeza, ni tampoco ningún rasgo original o específico.

Era la suya una postura incompatible con las ideas de los humanistas, que se mostraban convencidos de la originalidad, libertad y grandeza del hombre, lo cual produjo un antagonismo entre los averroístas paduanos y los demás filósofos universitarios del Renacimiento. Además, dada su original interpretación de Platón y Aristóteles, dicho antagonismo se convirtió en una oposición entre el platonismo y el aristotelismo. Así, pues, la espiritualista Academia Platónica de Florencia y la naturalista y aristotélica Universidad de Padua constituyen la oposición filosófica más evidente y substancial del Renacimiento.

Cada uno de estos centros tuvo sus momentos de florecimiento y predominio. En el siglo XV, los tiempos de Ficino fueron la gran época de la Academia florentina y del platonismo renacentista, mientras el siglo XVI puede ser considerado como la época de esplendor de la filosofía paduana. Sólo a principios de este siglo se produciría cierto acercamiento entre ambos extremos. En 1497 la facultad de artistas de la Universidad de Padua recibió una cátedra que se dedicó a explicar exclusivamente al Aristóteles «griego», con lo que después de 1405 (principios de la filosofía paduana) y de 1462 (fundación de la Academia florentina) fue aquella la fecha más importante en la historia del aristotelismo renacentista. A la luz de los auténticos textos griegos, los profesores de Padua abandonaron la interpretación naturalista de Aristóteles, y si se los seguía llamando averroístas era sólo para subrayar su postura no teológica. Pero en su nuevo sistema había una concepción individual del alma, lo que causó que se paliara el antagonismo entre ellos y los platónicos florentinos.

^c J. H. Randall, *The Career of Philosophy*, 1962, págs. 55 y sigs. P. O. Kristeller, *Paduan Averroism and Alexandrism*, en: *Renaissance Thought*, II, 1965 (y, anteriormente, en: *Atti del Congresso di Filosofia*, vol. XII, 1960).

Esta fue la situación en el siglo XVI. Al terminar la centuria se produjo un alejamiento de Italia —y de Padua en especial— del aristotelismo, no tanto en el terreno filosófico como en el de la física. Así se abandonó la física cualitativa a favor de la matemática, y la física matemática era difícilmente conciliable con las enseñanzas del Estagirita. Dicho cambio se produjo, más que nada, gracias a Galileo, que ejerció como profesor en la Universidad de Padua en los años 1592-1610, o sea, ya en los umbrales de una época nueva. Sería éste un momento crucial para la ciencia, pero la estética no se veía directamente afectada por los cambios.

4. *La estética.* Conociendo la situación general en que se encontraba la filosofía renacentista, será más fácil comprender las vicisitudes de la estética. Desde principios de esta época, la estética constituía una parte importante de la filosofía florentina, lo que no puede decirse respecto a la de Padua. No obstante, hubo aristotélicos paduanos —y además entre los más relevantes, como Minturno, Trissino o Campanella— que la incluyeron en sus doctrinas. Y mientras la estética de los platónicos trató de la teoría de lo bello, los aristotélicos se ocuparon de la teoría del arte, de la poesía por ser más exactos, porque la teoría de la música y de las artes plásticas quedaban en manos de los especialistas con lo que los filósofos se dedicaban exclusivamente a la poética. Y empezaron a dedicarse a ella sólo a mediados del siglo XVI. es decir, cuando la influencia del Estagirita ya se veía menguada.

Ello no obstante, fue entonces precisamente cuando se publicó la *Poética* de Aristóteles. La obra fue acogida con entusiasmo por los escritores italianos, pareciéndoles un modelo insuperable y único de tratar el arte científicamente, por lo que se dio la coincidencia de que justo en el momento en que decaía la popularidad del aristotelismo, su influencia sobre la poética —e indirectamente sobre toda la estética— llegaba a su cenit. Así, pues, el siglo XV fue el siglo de la estética platónica, mientras que el XVI lo sería de la aristotélica; el predominio de la primera se debió a los humanistas y el de la segunda a la filosofía universitaria.

3. LAS ARTES Y SU TEORÍA

La transición entre la Edad Media y el Renacimiento empezó en la literatura y un poco más tarde alcanzó a la plástica. Pero los logros de estas artes pronto superaron a los literarios, por lo que fueron ganando una importancia cada vez mayor. Este proceso transitorio empezó en Florencia, gracias a las específicas condiciones sociales y administrativas de que gozaban los artistas florentinos, muy distintas a aquellas en las que se encontraban los escritores humanistas. Y fueron también dichas condiciones las que afectaron a la teoría del arte cultivada, en su mayoría, por los artistas.

1. *Las artes liberales y las mecánicas.* Al hablar de «arte» nos referimos al sentido actual del término, es decir, a la pintura, escultura, arquitectura, música y poesía. A principios del Renacimiento las «artes» eran entendidas de otra manera, más amplia y tradicional, como habilidades próximas a la ciencia o bien a la artesanía, soliendo dividirlas en artes liberales y artes mecánicas. Las primeras correspondían más o menos a lo que hoy llamamos ciencias, mientras las mecánicas tendrían hoy su equivalente en la artesanía, así que parte de las «artes actuales» era incluida en las *artes liberales* es decir, en las ciencias, y parte en las *artes mechanicæ*, es decir, en la artesanía.

En la *Margarita Philosophica* de Georg Reisch, una enciclopedia de fines del siglo XV (1.^a edición, 1497), que fue reeditada varias veces a lo largo de todo el siglo XVI, se mantenía aún esa división tradicional. En ella figura un grabado que presenta la ciencia en forma de un edificio de seis plantas; en la tercera están situadas la poesía, la retórica y la lógica, y en la cuarta figura la música junto a la astronomía (dib. II). La interpretación de la música en tanto que ciencia correspondía a una vieja tradición que se remonta a la Antigüedad. Mas en el libro de Reisch hay otro grabado que representa a la música, y entre los músicos que tocan órganos, laúdes, liras y flautas, está también el poeta. Esto se debía a que la poética renacentista, al dictar las reglas de la poesía, se acercaba a las ciencias. A lo largo de todo el Renacimiento competirán ambos conceptos: la poesía en cuanto arte-habilidad, y la poesía en cuanto inspiración, *furor poeticus*.

En cambio las artes que hoy llamamos plásticas —la pintura, la escultura y la arquitectura— eran incluidas entre las artes mecánicas; su sitio estaba en la artesanía, igual que el de la música estaba entre las ciencias. El límite entre ambos grupos era claramente marcado y serán precisamente los artistas plásticos del Renacimiento los que exigirán la inclusión de su arte en el grupo de las artes liberales, es decir, entre las ciencias.

En este capítulo expondremos la teoría renacentista de las artes plásticas; la teoría de la música y de la poesía serán tratadas en capítulos distintos.

2. *La situación social.* En las ciudades italianas, en Florencia en particular, dominaban los gremios. Para los artistas plásticos no era esta una situación favorable, puesto que eran obligados a pertenecer a los gremios sin que su condición de tales les garantizara una posición privilegiada. Así no formaban un gremio independiente, sino que eran adjudicados a otros según criterios difíciles de comprender; en Florencia, a partir de 1378, pertenecían al gremio de médicos y boticarios (y en Bolonia al de los *bombasari*, papeleros); y los arquitectos y escultores formaban un gremio junto con albañiles y carpinteros. Además, los pintores ni siquiera podían disfrutar plenamente de los derechos y beneficios correspondientes a los agremiados, y todos sus esfuerzos encaminados a que su profesión figurara en el nombre del gremio resultaban inútiles. La única ventaja de su situación era el hecho de pertenecer a uno de los gremios superiores, por lo que eran los más importantes y estimados de entre los artistas plásticos, gozando así de una mejor situación económica. En el siglo XV, algunos de ellos lograron penetrar en los círculos de la pudiente burguesía, pero sólo unos cuantos, mientras que la enorme mayoría seguían siendo artesanos. Y también su trabajo era artesanal: no emprendían nada por su cuenta y no pintaban por iniciativa propia, sino por encargos, igual que procedían los tejedores o los tintoreros*.

No había por entonces un sistema menos democrático que el florentino. En el siglo anterior, la gran burguesía acabó primero con la nobleza y luego con los trabajadores, y los grandes gremios —especialmente los relacionados con la industria textil que daba empleo a la tercera parte de la población, como Lana, Calimala o Seta (llamadas en su conjunto las *artes*)— se hicieron con las riquezas y la totalidad del poder.

La burguesía formaba una clase a la que un arquitecto o pintor no tenían prác-

* F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, 1947 & III, 4. Véase también M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, 1951.

ticamente ningún acceso, y para salirse de la clase de los artesanos sólo quedaba la opción de acercarse a los círculos cortesanos o bien a los científicos. Y fue precisamente por su ambición de elevar su posición social que los pintores y arquitectos empezaron a exigir que sus respectivas artes se incluyeran entre las liberales, más próximas a las ciencias que a la artesanía.

En cuanto a los más destacados arquitectos renacentistas, no pertenecían ya a los gremios, ni siquiera tenían una formación técnica sino humanista. Prácticamente la arquitectura dejó de ser una profesión, convirtiéndose en un oficio al que podían dedicarse personas de distintas profesiones: Brunelleschi fue orfebre, Bramante al principio ejerció de pintor, Alberti fue sobre todo escritor; ni Rafael ni Miguel Ángel, las dos figuras claves de la arquitectura renacentista, fueron arquitectos profesionales. Alberti, Leonardo da Vinci o Miguel Ángel fueron al tiempo pintores, escultores, escritores y científicos, es decir, no eran profesionales. El concepto de «maestro» había perdido su sentido medieval, conbrando ahora el de «jefe de producción» para culminar en el de «genio».

Las relaciones sociales analizadas imprimieron su huella tanto en el arte de la época como en su teoría, en los conceptos generales así como en los estéticos, contribuyendo a que se empezara a tratar al arte como una actividad intelectual próxima a las ciencias.

3. *La actitud hacia lo antiguo.* Los primeros grandes artistas plásticos del Renacimiento se mostraron más bien reacios hacia el arte de su tiempo, tanto hacia el gótico como hacia el bizantino. Sentían vocación para hacer cosas nuevas, y para hacerlas necesitaban ayuda; ésta la buscaron en la obra de los antiguos. También se sabe que Brunelleschi, iniciador de la arquitectura y, en cierta medida, de todo el arte renacentista, buscó inspiración en el arte pre-gótico, en el románico, pero pronto abandonó sus pesquisas, ya que lo que buscaba lo encontró en el arte antiguo.

Los artistas plásticos siguieron el ejemplo de los humanistas, tanto más que estos segundos, aficionados a lo antiguo, empezaron a buscar monumentos de la Antigüedad y a exhumar estatuas y ruinas. Los arquitectos se unieron a ellos, aprendiendo de este modo las antiguas formas que inmediatamente aplicaban a sus obras. A ellos les siguieron los escultores y, luego, los pintores.

La terminología empleada por estos artistas era distinta a la que posteriormente se adaptó. Filarete llamó *antichi* a los que siguiendo el ejemplo de Brunelleschi o Alberti inspiraban su arquitectura en modelos antiguos, a diferencia de los partidarios del gótico a quienes llamó *moderni*. Con el tiempo, empero, se consolidó la convicción de que los auténticos *moderni* eran los partidarios del acercamiento a la Antigüedad, y que a ellos realmente correspondía este calificativo.

A. El abandono de técnicas y métodos de construcción generalmente aceptados y la aplicación de otros distintos fue un fenómeno que hacía siglos que no tenía precedentes en la arquitectura europea (ni tampoco en la pintura y escultura). El arquitecto o pintor medieval concebía su trabajo como una actividad predeterminada por principios fijos, y ni se le hubiera ocurrido pensar en la posibilidad de elegir entre diversas formas o distintas maneras de pintar o construir. Cada uno, naturalmente, cultivaba su respectivo arte conforme a su temperamento o habilidades, por lo que lo cultivaba de manera distinta, pero no era ésta una diversidad intencionada. Reinaba una sola manera de cultivar el arte en el sentido de técnica y estilo, e imperaba la ejecución tradicional, que si bien sufría ciertas transformaciones, éstas eran



I. JERARQUÍA DE LAS CIENCIAS, ALEGORÍA

Grabado en madera, procedente de G. Reisch, *Margarita Philosophica*, 1503.

La jerarquía de las ciencias es representada en forma de un edificio de seis plantas. Una figura simbólica, que sostiene un abecedario, abre a un mancebo la puerta del edificio. El mancebo iniciará sus estudios en la planta baja, donde aprenderá con los libros de Donato. Luego continuará su aprendizaje con Prisciano. En la tercera planta estudiará la lógica según Aristóteles, la retórica y la poesía según Cicerón, y la aritmética según Boccio. En la cuarta planta le tocarán los estudios de música según Pitágoras, de geometría según Euclides, y de astronomía según Tolomeo. En la quinta, estudiará la filosofía natural según las enseñanzas del «filósofo», es decir, Aristóteles, y de la filosofía moral según Séneca. Y, finalmente, en la sexta planta estudiará «teología, es decir, metafísica», según la *Summa* de Pedro Lombardo. La música y la poesía eran las únicas artes para las que —hacia el año 1500— había sitio en la «Casa de las ciencias».



II. MÚSICA. ALEGORÍA

Grabado en madera, procedente de G. Reisch, *Margarita Philosophica*, 1503.

lentas, no intencionadas y apenas perceptibles. La situación cambió con la llegada del Renacimiento, cuando surgieron los grupos de los *antichi* y los *moderni*.

B. La situación era diferente en cada una de las respectivas artes plásticas. Los arquitectos tenían acceso tanto a las obras antiguas como a la antigua teoría de su arte, transmitida por los libros vitruvianos. Bien es verdad que el tratado de Vitruvio no era desconocido en la Edad Media, pero los arquitectos de entonces lo aprovechaban muy poco en su trabajo. Redescubierto en Monte Cassino en 1414 e impreso en 1485, pronto ganó a nuevos adeptos.

Los escultores, a su vez, podían contemplar las esculturas antiguas, pero no disponían de su teoría, mientras que los pintores no tenían ni lo uno ni lo otro: ni modelos antiguos concretos, ni una teoría antigua de su arte. Por tanto, la influencia de la Antigüedad sobre la pintura era mucho menos significativa que en las otras artes.

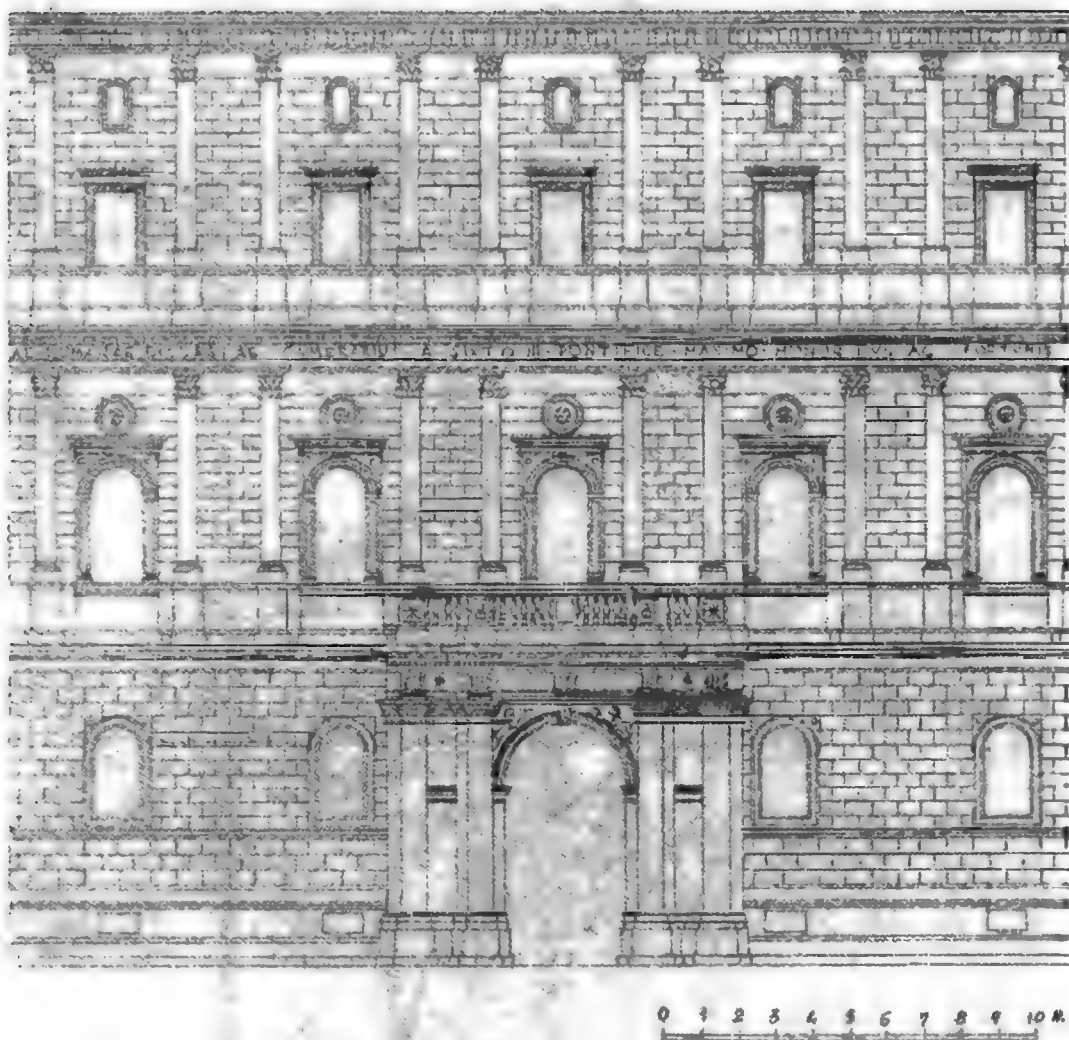
C. No obstante lo anterior, ni siquiera la situación de los arquitectos era fácil. En Italia quedaban numerosos monumentos de arquitectura antigua, pero estos se encontraban en las provincias al norte del país. En la proximidad de los grandes centros artísticos dichos monumentos eran muy escasos, los de Roma yacían en ruinas, y las localidades en donde se hallaban los vestigios antiguos más hermosos, como Pesto o Sicilia, eran prácticamente desconocidas por los artistas. Los primeros artistas florentinos que viajaban a Roma fueron el arquitecto Brunelleschi y el escultor Donatello.

Además, a los arquitectos del Renacimiento se les asignaba otras tareas que a los antiguos, encargándoseles la construcción de casas urbanas y templos cristianos, para cuya ejecución precisaban nuevas soluciones. Y nunca dieron con la solución adoptada por los arquitectos neoclásicos del siglo XVIII, es decir, proporcionar a las viviendas y a las iglesias formas de templos antiguos. Su solución constituyó un término medio: no imitaban las composiciones antiguas en su totalidad, sino sólo algunos de sus elementos como columnas, entablamentos o arcos, lo que fue suficiente, sin embargo, para que se operara un giro importante en este arte. Cuando los contrafuertes góticos fueron substituidos por los órdenes antiguos, cuando las ojivas cedieron paso a los arcos de medio punto, la arquitectura italiana adquirió un nuevo aspecto.

La introducción de elementos arquitectónicos antiguos no fue tarea fácil. La fachada del templo antiguo con su remate triangular no hallaba aplicación directa en las iglesias basilicales. Brunelleschi no encontró por lo visto ninguna solución a este problema, ya que dejaba los frontones de sus iglesias sin acabar. Los arquitectos posteriores a él tuvieron varias concepciones de la fachada: Alberti empleaba un arco de triunfo, Bramante dividía el frontón en dos partes y Palladio construía las fachadas combinando dos órdenes³.

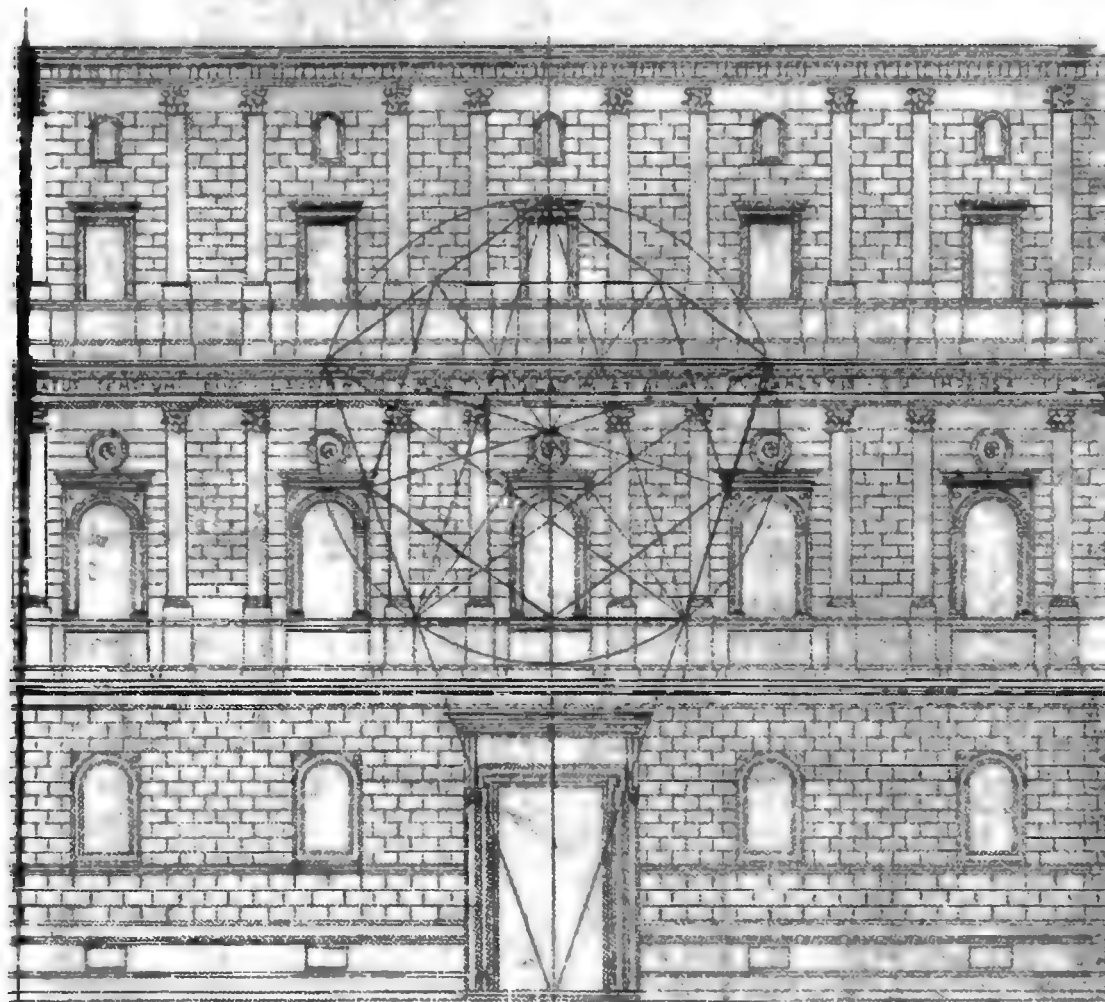
También el concepto mismo de arquitectura fue en el Renacimiento algo distinto que en la Grecia antigua, siendo el griego un concepto espacial, mientras que el renacentista se concentraba en el decorado de superficies, en el adorno de las paredes. En Grecia, la columna había sido un elemento del espacio, mientras que los ar-

³ R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, especialmente capítulo II, págs. 29 y sigs.



III. CANCELLERÍA PAPAL.. Roma, 1487-97

De común acuerdo, la *Cancellaria* es tenida por una de las creaciones arquitectónicas más perfectas del Renacimiento. El arquitecto aprovechó ciertos elementos de la arquitectura antigua, asignándoles, sin embargo, otras funciones: las pilastras de la fachada no desempeñan un papel plástico ni sostienen la misma, limitándose su rol al de marcos que sirven para dividir la fachada en varias fracciones, acentuar su proporcionalidad y dar sensación de ritmo. En el dibujo se ponen de manifiesto las proporcio-



nes del edificio: tanto la altura de las plantas como la disposición de las pilastras responden estrictamente al principio de la sección áurea (sobre la misma, su fórmula matemática, así como su correspondencia a las proporciones del cuerpo humano, véase el primer tomo de esta *Historia de la Estética*, II, 3, 12 y dib. 19). En la ilustración aparece sólo la parte central del edificio, aproximadamente unas dos terceras partes de la fachada, que tiene 14 ejes.

quitectos renacentistas la convirtieron en un elemento del muro, por lo que perdió su sentido primitivo, y de elemento de construcción llegó a ser un ornamento.

Respecto a la pintura, en vista de que no se habían conservado ni obras ni tratados teóricos antiguos, la influencia de las viejas concepciones en la pintura renacentista fue muy limitada, afectando sólo a la obra de un pequeño grupo de pintores que mostraron algún interés por lo antiguo, reflejado en la temática de sus obras (dioses del Parnaso, campañas de César, ciertos objetos antiguos u ornamentos).

Otra fue la influencia de lo antiguo en la escultura: los escultores renacentistas trataron escasamente los antiguos temas, pero al esculpir a David o a Moagdalena los modelaban según las formas, proporciones o posturas de las figuras de los dioses de la Antigüedad.

D. No obstante, la influencia de la Antigüedad en el arte renacentista fue lo suficientemente fuerte como para manifestarse no sólo en las respectivas artes sino también en su teoría. Los artistas del Renacimiento no sólo aprendieron a imitar las columnas antiguas, los antiguos frontones o las figuras humanas, sino que también supieron que una columna, un frontón o una figura tienen determinadas proporciones, que están sujetos a cánones y que son cuestión de cálculo y conocimiento.

Pero al adaptar los nuevos modelos arquitectónicos los renacentistas no siempre fueron capaces de desprenderse de sus viejos gustos y costumbres. Durante algún tiempo la arquitectura renacentista conservó ciertos elementos medievales; los primeros palacios del Quattrocento florentino no tenían ya ojivas, pero su obra era aún muy tosca y muy pesada, con paredes desnudas y vanos muy escasos. Pero no sólo se trataba de detalles: el «bajar las artes plásticas del cielo a la tierra» no se produjo de inmediato, aunque las razones litúrgicas dictaran cada vez menos la forma de los templos o las pinturas, siendo ahora reemplazadas por imperativos estéticos. Y a pesar de que tanto la liturgia como la tradición abogaban por la basílica, la estética guió a los arquitectos hacia el templo de planta central.

4. *Desarrollo y variedad de las artes.* El arte en el que se percibe con mayor claridad la división del Renacimiento en tres fases —la preclásica, la clásica y la post-clásica— es el de la plástica, aunque en cada uno de sus respectivos campos las artes plásticas del Renacimiento se desarrollaran de manera algo distinta.

En la arquitectura, que desde el principio disponía de modelos antiguos, el proceso de desarrollo fue simple y natural, llegándose pronto a formas clásicas que perduraron durante bastante tiempo. La primera fase de este desarrollo fue iniciada por Felipe Brunelleschi (1377-1446) quien —al decir de Vasari— renovó las proporciones clásicas; Alberti fue casi coetáneo suyo; Donato Bramante (h. 1444-1514) fue el gran arquitecto de la segunda fase, y Andrea Palladio (1508-1580) de la tercera. La primera fase tuvo su centro en Florencia, la segunda en Roma y la tercera en el norte de Italia, en Vicenza y Veneto.

«Tras una decadencia —dice Vasari— es más fácil renovar la escultura que la pintura, porque la primera toma sus formas directamente de la vida, mientras la segunda tiene que traducirlas a un lenguaje de contornos». Y, efectivamente, precedió a la pintura cuatrocentista el escultor Lorenzo Ghiberti (1378-1455) cuyos trabajos señalan la fecha del gran cambio. De sus dos puertas en bronce del baptisterio florentino, la del norte, hecha en los años 1403-1424, es, en parte, todavía medieval, y la del este, empezada en 1425, ya es puramente renacentista. En su tiempo esta puerta causó tanta admiración que el pueblo la llamó «la Puerta del Paraíso».

En lo que respecta a la pintura, la famosa *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (1370-1427), del año 1423, era aun gótica, pero en los años subsiguientes, el pintor florentino Masaccio (1401-1428) traspasó el límite entre el gótico y el Renacimiento, como lo demuestran sus frescos de la capilla florentina de los Brancacci (de 1426-1427). Al explicar el carácter moderno de su obra Vasari dice que el pintor había comprendido que la pintura no es sino imitación de las cosas como son. Se trataba, más que nada, de representar las tres dimensiones de la realidad; en la Edad Media, incluso cuando se aseguraba que el arte era *imitatio* de las cosas, no se pensaba en la posibilidad de representar tres dimensiones empleando dos. Pero Masaccio y sus seguidores introdujeron en su arte aún otros cambios:

a) La pintura renacentista, deseosa de «imitar las cosas como son», les otorgó proporciones distintas a las empleadas en el Medievo, prescindiendo del verticalismo gótico.

b) Tratando de resaltar las formas esenciales de las cosas, la pintura renacentista empezó a evitar las accidentales, simplificando los fenómenos y dejando de fijarse en el detalle, cosa que había sido la gran preocupación del arte gótico.

c) La pintura renacentista dejó de prestar la mayor importancia a la línea —uno de los elementos fundamentales de la pintura medieval— y empezó a representar el cuerpo preferentemente mediante la superficie.

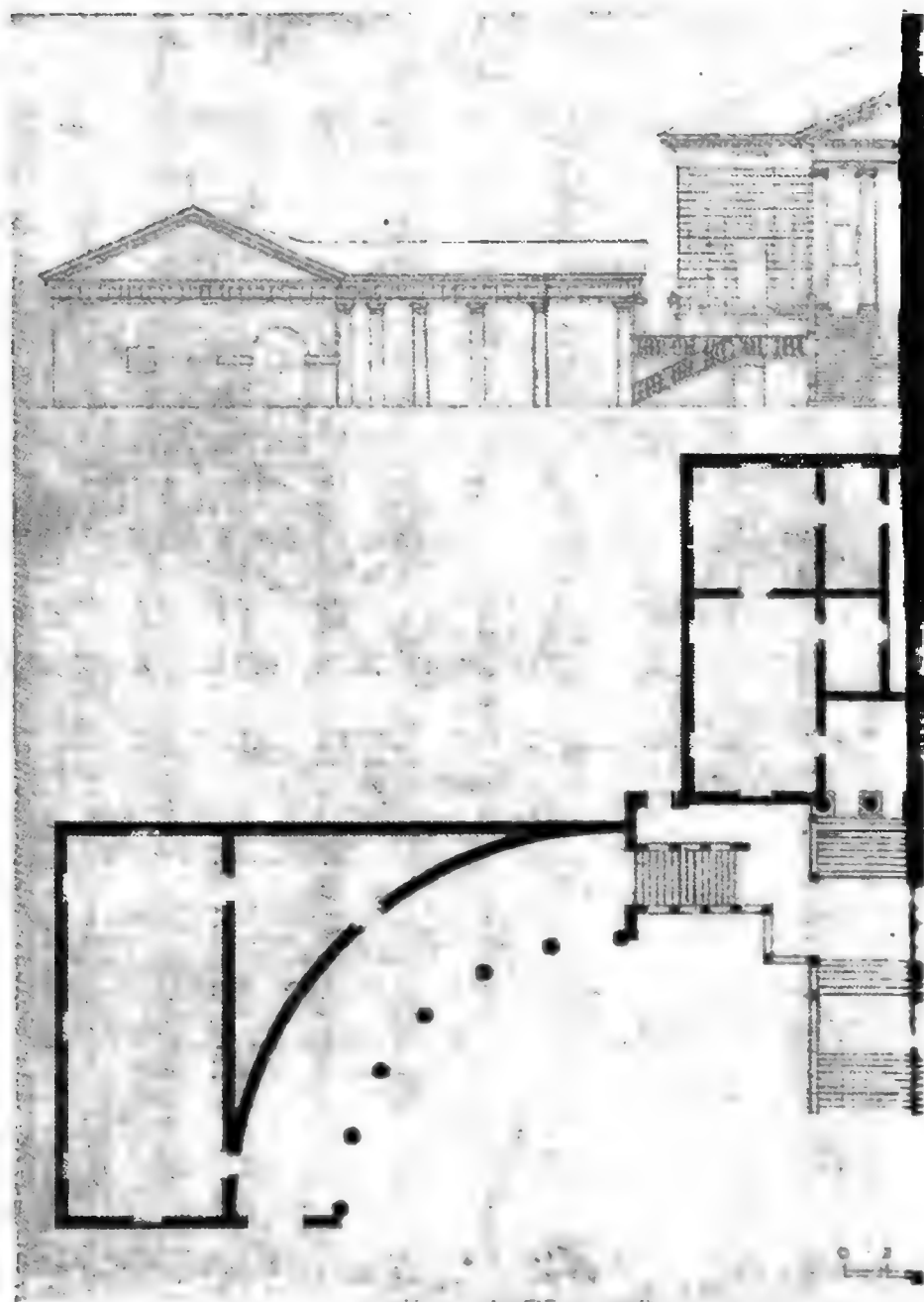
d) Y, finalmente, la pintura del Renacimiento abandonó la caligrafía y la línea perdió su carácter ornamental.

Dentro de la pintura del Quattrocento pueden distinguirse varias tendencias y variantes. Una de ellas fue la anticuaria, que trataba de los temas antiguos, y cuyo representante más destacado fue Mantegna. Hubo también una pintura de carácter descriptivo, que mostraba la vida cotidiana de la época, escenas «costumbristas» de la Florencia o la Venecia del siglo XV, de la moda, de la vida casera y de la calle, siendo sus mayores representantes Domenico Ghirlandaio en Florencia y en Venecia Vittorio Carpaccio, y también existió un grupo lírico, cuya pintura ostentaba más rasgos góticos que antiguos. De entre los representantes de esta corriente Fra Angelico superó a los maestros medievales mostrando los sentimientos religiosos, y Sandro Botticelli hizo ilustraciones para la *Divina Comedia*.

La pintura cuatrocentista tuvo también su variante manierista que adquirió mayor importancia en la última fase del Renacimiento, pero que apareció ya en sus albores. Su manierismo era patente en la línea sinuosa e inquieta, en la exagerada preocupación por el detalle, en el movimiento agitado de los personajes y en los gestos amanerados. Cercanos a este grupo estaban Botticelli y Filippino Lippi, y a él pertenecían plenamente pintores tan extravagantes y artificiales como Carlo Crivelli en Venecia, o Cosimo Tura en Ferrara.

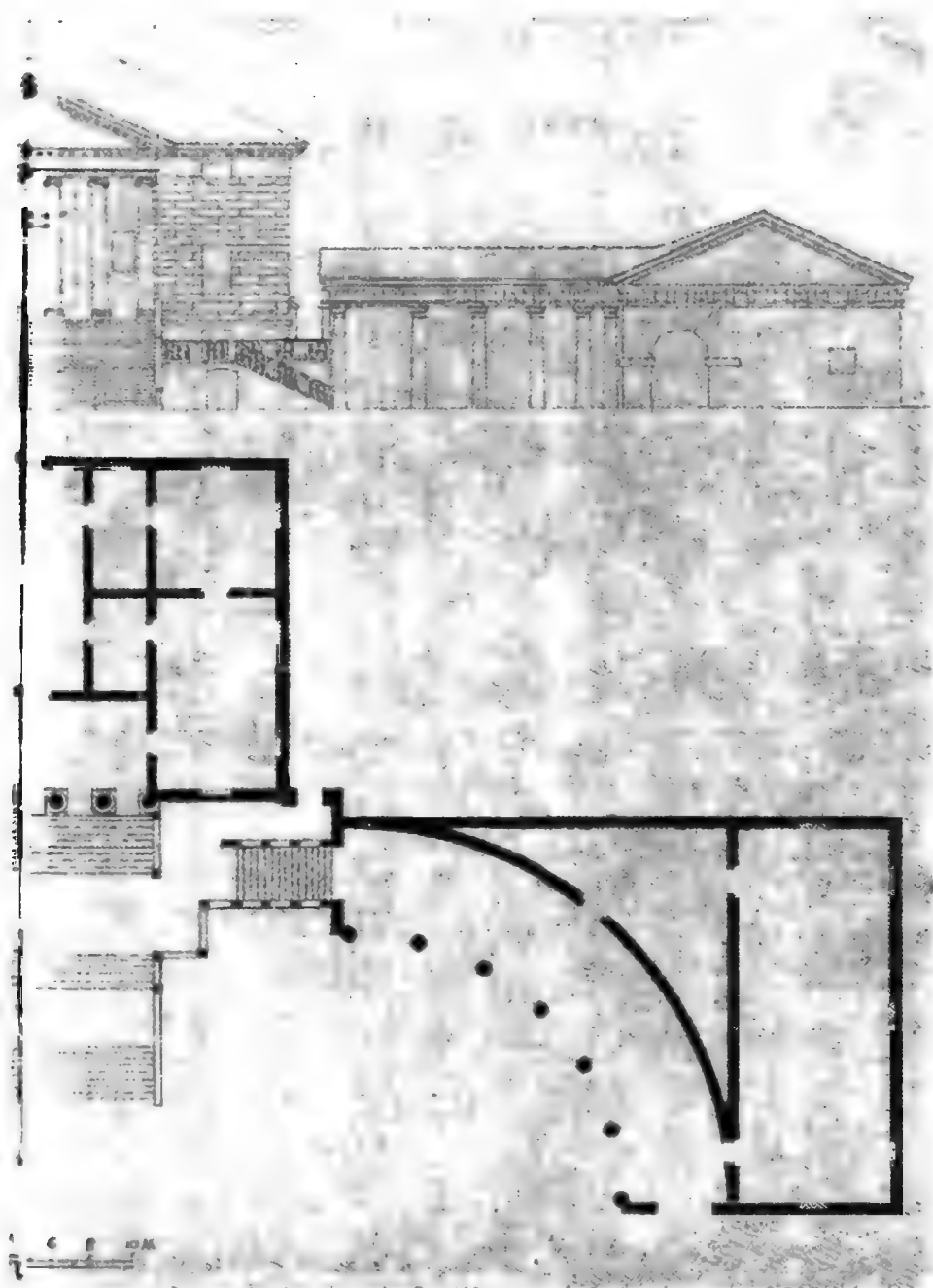
Todos estos detalles concernientes al arte renacentista son de gran relevancia para la historia de la estética, porque por un lado muestran el paralelismo en el desarrollo de un arte concreto y su teoría general y, por otro, señalan los límites de dicho paralelismo, es decir, la gran diversidad de algunas corrientes y la gran uniformidad de la teoría del arte. Asimismo, estos detalles resultan imprescindibles para demostrar que en el arte del Renacimiento hubo más elementos góticos que en su teoría.

5. *Las aspiraciones científicas del arte.* Para la historia de la estética es de suma importancia una de las variantes de la pintura renacentista, que fue la corriente dotada de aspiraciones científicas. Dicha corriente concebía la pintura como el conoci-



IV. VILLA THIENI EN CICOONA, POR ANDREA PALLADIO
(Fachada y sección horizontal).

Esta *villa*, una de las numerosas residencias rurales diseñadas por Palladio en el Veneto, prueba que el arquitecto puede obrar con gran libertad aunque se sirva de



elementos de la arquitectura clásica, observando las formas y órdenes clásicos y las normas de regularidad y funcionalismo, así como constituye una prueba de que el arquitecto, valiéndose de unas mismas formas clásicas, puede proporcionar gracia a un edificio y monumentalidad a otro.

miento de la perspectiva, que permite —conforme a las leyes de la óptica— representar en la superficie plana el mundo tridimensional. Así entendía su arte el gran Piero della Francesca (h. 1412-1492), que además de pintor fue investigador y matemático. Hoy se admiran sus cuadros, pero sus contemporáneos admiraban su sabiduría. En los últimos veinte años de su vida Piero della Francesca dejó de pintar para dedicarse exclusivamente a las matemáticas, y asignó al arte un objetivo más propio de la ciencia; como dirá Luca Pacioli, trató de contraponer las suposiciones (opiniones) en el arte a la seguridad (*certezza*).

La vinculación del arte con las matemáticas fue un fenómeno natural en una época que ya había asumido la tradición platónica y, junto con ella, la pitagórica, una época que volvía así al intelectualismo estético de los antiguos. Ello no obstante, la igualación «arte = ciencia» fue una idea nueva incluso a la luz de los conceptos antiguos. Pero Piero della Francesca no fue el único en concebir el arte científicamente; éste fue un fenómeno típico de todo el Renacimiento que, aunque ya de otra forma, caracterizará también, más tarde, a Leonardo.

Gáurico, autor de un tratado de escultura, dirá a finales de la centuria que *Nihil sine litteris, sine eruditione*¹¹. En efecto, desde Ghiberti, los escultores, pintores y arquitectos escribían tratados sobre sus artes; e incluso lo hacían aquellos que no tenían preparación científica suficiente ni experiencia en el manejo de la pluma.

Pero las ambiciones de los artistas del Renacimiento de pasar por eruditos no eran dictadas exclusivamente por motivos ideológicos sino también sociales y económicos, ya que ésta era una posibilidad de elevar su posición y de salirse del estamento de artesanos.

6. *Tratados de arte*. El arte renacentista implica cierta estética, testimoniando los conceptos artísticos de la época. Pero una fuente más directa para conocer dichos conceptos lo constituyen los tratados de arte escritos en aquel tiempo. Mientras el propio arte renacentista implica diversas concepciones, revelando gran variedad y diversidad de formas, los tratados manifiestan una concepción única, uniforme y coherente; así resulta que en el Renacimiento la teoría fue más uniforme que la práctica. Por otro lado, hay gran coincidencia entre ambas fuentes, puesto que entre los autores de tratados figuran muchos artistas, y además entre los más destacados, como Alberti o Piero della Francesca. En cuanto al término de *theorica dell'arte* aparece ya en Ghiberti¹².

Como es natural, hay menos tratados renacentistas que obras de arte; pero no todos los tratados se han conservado y, además, muy pocos eran publicados en el momento de ser escritos. Aparte de Cennini, que pertenece a la época anterior, los autores cuatrocentistas que dejaron tratados dedicados al arte son los siguientes:

1. Leone Battista Alberti, excelente humanista y destacado arquitecto, el primer y mejor escritor renacentista a la vez que el más universal, puesto que escribió tratados sobre tres artes distintas: sobre pintura en 1435, sobre arquitectura en 1450-1452 y sobre escultura en 1464. Sólo uno de sus tratados (el de arquitectura) se imprimió en el siglo XV y los otros dos tuvieron que esperar hasta el siglo XVI.

2. Lorenzo Ghiberti, gran escultor florentino; escribió *I commentarii* en 1436 (publicados en el siglo XX, en 1912 y 1947, según una copia del siglo XV). Los *commentarii* son más bien una compilación de apuntes que una obra acabada. Para es-

¹¹ R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 1956.

cribirlos, Ghiberti se sirvió tanto de su propia experiencia como de la de los autores antiguos. La primera parte de su trabajo tiene un carácter histórico (por lo que se le considera el padre de la moderna historiografía del arte), la segunda es autobiográfica, y la tercera se ocupa de la teoría del arte. Pero Ghiberti, aunque fuese un gran entusiasta de la teoría, tenía mucho menos que decir al respecto que Alberti.

3. Antonio Averlino, llamado Filarete (1400-1470), florentino, ayudante de Ghiberti, escultor y arquitecto, autor de la puerta en bronce de la basílica de San Pedro de Roma (1445) y del gran hospital de Milán (1456). En los años 1457-1464 escribió un *Tratado de arquitectura*, publicado por vez primera en 1890. Dicho tratado constituye una descripción de la ciudad ideal de Sforzinda, diseñada para los Sforza; y es la obra de un práctico más que la de un científico: ello no obstante, el autor muestra ciertos conocimientos de la obra de Vitruvio y de la de Alberti.

4. Piero della Francesca, gran pintor, muerto en 1492, es autor del tratado *De perspectiva pingendi*, editado en el siglo XIX (1894). No perteneció al gran cenáculo de artistas florentinos y trabajó en la provincia. Son de interés para la historia de la estética sus principios de cálculo matemático y no los cálculos mismos.

5. Luca Pacioli, matemático de profesión, vinculado a la corte milanesa, escribió en 1497 un tratado sobre las proporciones en la arquitectura, el *De divina proportione*, que fue impreso en 1509.

6. Francesco di Giorgio Martini, muerto en 1506 y muy activo en la corte de Urbino, escribió después de 1482 un *Trattato d'Architettura*, editado en 1841.

7. Pomponio Gaurico (1482-1530) publicó su tratado *De sculptura* en 1504. Filósofo humanista, en tanto que artista plástico fue un autodidacta. Su vida y obra corresponden ya a los primeros años del siglo XVI, mas el contenido de su tratado es cuatrocentista.

8. Cabe también dentro de la teoría del arte un tipo de novela sobre arquitectura, titulada *Hipnerotomachia Poliphili*, escrita en 1467 por el dominico Francisco Colonna y editada como obra anónima en 1499)^d.

En cuanto al *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, así como otros trabajos suyos concernientes al arte, aunque empezados en el siglo XV, pertenecen a la fase clásica del Renacimiento.

A excepción de los tratados del matemático Pacioli y del filósofo Gaurico, todos

^d La mayoría de estos tratados se ha publicado en los siglos XIX y XX, ya como reedición, o, a veces, como primera edición: Francesco de Giorgio fue publicado por C. Saluzzo en 1841; la *Hipnerotomachia* por A. Ug en 1872, y, posteriormente, en la colección *I Cicli: Ristampe Anastatiche*; Gaurico por H. Brockhause en 1886, Filarete por W. v. Oettingen, en 1888; Pacioli por C. Winterberg, en 1889; Piero della Francesca también por Winterberg, en 1899; Ghiberti por Morisani, en 1947.

Ediciones fragmentarias y comentarios a los tratados: Mrs. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIIth to XVIIIth Century on the Arts of Painting*, en dos volúmenes, hoy de poca utilidad para la historia de la estética. Son algo más amplios: A. Pelizzari, *Trattati attorno alle arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica dall'Antichità classica al Rinascimento ed al secolo XVIII*, en dos volúmenes, 1915 y sigs.; de forma más moderna han sido elaborados los tratados de Ghiberti (J. Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentiner Bildners Lorenzo Ghiberti*, 1941, y R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956), y de Averlino-Filarete (P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, en: *Neu Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 5, 1963). Las publicaciones y elaboraciones de Alberti y de Leonardo se presentarán en adelante. Todos los tratados cuatrocentistas fueron comentados por J. Schlosser, *Kunstliteratur*, 1924. Sobre tratados concernientes a la arquitectura: O. Stein, *Die Architekturtheoretiker der italienischen Renaissance*, 1914. (Hay ediciones actuales de varios de estos tratados en España. Así, el de *Arquitectura* de Alberti, el de *La Divina Proporción* de Pacioli, y el de la *Escultura* de Gaurico —este último en edición crítica de Chastel y Klein— han aparecido en Ed. Akal, Colección Fuentes de Arte, Madrid, 1990, 1987 y 1989 respectivamente. N. del E.).

los demás fueron escritos por artistas pertenecientes en su mayoría al círculo florentino. Pero también escribieron tratados teóricos pintores del ámbito milanés, como por ejemplo, el famoso pintor Vincenzo Foppa y algunos de sus discípulos; desgraciadamente, sus tratados no se han conservado hasta nuestros días. Y lo singular es que obras de menor relevancia como la *Hipnerotomachia* o el tratado de Gáurico fueran impresas y divulgadas de inmediato, mientras que los escritos de Leonardo y, en parte, los de Alberti permanecieran manuscritos.

Revelan dichos tratados una notable erudición; no sólo el de Gáurico, profesor filólogo, sino también la obra de Ghiberti contienen abundantes citas de escritores antiguos o bien fragmentos enteros de ellos copiados (por ejemplo, de Ateneo), sin que se indique la fuente. Asimismo, dichos autores recurrieron a estudiosos medievales como Vitelio, Peckham o R. Bacon. En parte, el contenido de estos tratados era el mismo que el de los medievales, es decir, preceptos técnicos, consejos sobre cómo mezclar pinturas, cómo fundir esculturas o cómo construir edificios de viviendas. Pero también trataban temas nuevos o de carácter histórico, ofrecían información sobre el arte antiguo y el contemporáneo, nombres de artistas insignes, o la genealogía de un arte determinado. Además, los tratados cuatrocentistas tocaban temas que, en un amplio sentido de la palabra podríamos llamar estéticos; así había en ellos un poco de lógica (en el sentido de análisis de conceptos), un poco de psicología y bastantes matemáticas. Y en todos ellos prevalecían los problemas de perspectiva y proporción, que presentaremos en conjunto, tomando en consideración todos los tratados conservados; a continuación expondremos los conceptos del más importante de estos tratadistas, León Battista Alberti.

7. *La perspectiva.* Hay dos problemas a los que se prestó gran importancia en los tratados cuatrocentistas: la perspectiva y la proporción. A juicio de los propios tratadistas éstos eran los problemas que podían y debían ser tratados científicamente. La cuestión de la perspectiva interesaba a los pintores, y la de la proporción era de interés para todos los artistas plásticos.

A. Los trabajos de Piero della Francesca y de Pacioli tratan exclusivamente de la perspectiva; Alberti y Leonardo también le dedican mucha atención. Pero no eran solamente los pintores quienes se ocupaban de este problema, sino también los escultores (Ghiberti, Donatello) y los arquitectos (Brunelleschi, Bramante), siendo probablemente Brunelleschi el primero que la consideró de suma importancia, testimoniando su culto de la perspectiva el hecho de que en la tumba de Sixto IV en San Pedro, junto a las siete artes liberales, la filosofía y la teología, colocará Brunelleschi la perspectiva como décima disciplina científica.

B. La perspectiva es, como es sabido, un fenómeno óptico que consiste en que la imagen de las cosas percibidas disminuye o empequeñece con la distancia, deformándose según la localización de éstas con relación al ojo. No obstante, puede entenderse la perspectiva en sentido amplio o estricto. En sentido estricto, la perspectiva es un fenómeno puramente geométrico, que depende exclusivamente de la distancia y de la situación del objeto contemplado. En cambio, en el sentido amplio del término, la perspectiva depende también del aire que se halla entre los ojos y el objeto, que causa un cambio de color y menor nitidez del objeto contemplado. Esta segunda perspectiva se llama pictórica, y no es tan estable ni calculable como la geométrica.

El Renacimiento no se preocupó por la perspectiva pictórica, centrando toda su

atención en la geométrica. «La óptica, que nosotros solemos llamar perspectiva, pertenece a la ciencia de la geometría» —escribe Volaterrani en su tratado matemático de 1506—. Gáurico, a su vez, distingue entre perspectiva «gráfica» y «fisiológica» (1504).

C. No siempre y no en todos los países tuvo en cuenta la pintura a la perspectiva; la pintura egipcia la eludía conscientemente; la medieval, cuando la tomaba en consideración, lo hacía libremente y sin exactitud. El Renacimiento, en cambio, no admitía otra pintura que en perspectiva; y lo más importante era que ésta fuera correcta, observándose una clara preferencia por la perspectiva frontal, la más sencilla y perspicua. Lo que en la época de las máquinas fotográficas nos parece obvio no lo fue tanto en el Renacimiento; los pintores facilitaban su trabajo sirviéndose de espejos.

D. Pero en el Renacimiento no sólo se cultivó la pintura en perspectiva, sino que también se realizaron investigaciones científicas, buscando las leyes que la rigen. Otrora habían procedido de este modo los filósofos de la Grecia antigua (Demócrito y Anaxágoras), y ahora, en el siglo XV, despertó de nuevo el interés por los problemas ópticos. También los estudiosos medievales, los árabes y los escolásticos, se habían ocupado de la perspectiva, pero sólo la trataban como un problema físico, mientras que para el Renacimiento fue una cuestión pictórica. Si antes se trataba de la *perspectiva naturalis*, que no era más que sinónimo de la óptica, ahora el problema era la *perspectiva artificialis*, la perspectiva «aplicada».

E. Platón había tratado la perspectiva como un fenómeno negativo, como prueba de la imperfección de la vista que deforma las cosas. Para los hombres del Renacimiento, en cambio, fue la perspectiva objeto de admiración debida a su matemática regularidad y precisión, estando convencidos de que la perspectiva eleva el arte al nivel de una ciencia, proporcionándole seguridad y exactitud científicas.

Se han expresado ciertas dudas respecto a si en realidad la perspectiva, que con tanto empeño estudiaban los artistas y científicos del Renacimiento, era una conquista científica o sólo una de las posibles convenciones estilísticas. Hasta se llegó a opinar que esta convención cuatrocentista no corresponde a la percepción real de las cosas, puesto que sigue un esquema monocular de la percepción visual, mientras que el hombre contempla el objeto con dos ojos y por eso percibe de otra manera; además, tampoco toma en consideración la esfericidad de la retina y, por consiguiente, la esfericidad de la imagen que en ella se refleja ni tiene en cuenta los movimientos del ojo que el hombre hace continuamente; en suma, la perspectiva renacentista sería un esquema irreal, una abstracción.

Pero estas dudas no parecen justificadas: tanto la esfericidad de la retina como la del horizonte producen mínimas desviaciones de la línea recta, fundamento de la perspectiva renacentista. Y, además, la interpretación renacentista de la perspectiva era un esquema cómodo y al tiempo muy aproximado a la realidad.

Este esquema era imposible de deducir directamente de los fenómenos, pero el Renacimiento lo elaboró precisamente en base a ellos. Fue, pues, una simplificación de los mismos, que hacía resaltar precisamente las leyes que los rigen. En la creación de este esquema se hicieron patentes las ambiciones racionalistas del Renacimiento. Así, sirviéndose de la contraposición —tan típica de la época— de los fenómenos empíricos y una apriorística armonía, escribió Volaterrani que la perspectiva es necesaria en el arte para introducir armonía en los fenómenos.

Dicha perspectiva desempeñaba a la vez funciones congnotivas y estéticas. «En el siglo XV la óptica geométrica y las teorías de la proyección penetraron en la esfera de los problemas artísticos», por lo que «ciertos conocimientos objetivos formaron parte del lenguaje artístico»¹. Esta actitud objetiva y científica contribuyó considerablemente a la creación del arte renacentista clásico. Posteriormente, la perspectiva fue menos investigada, pero se siguieron observando sus leyes hasta el mismo siglo XX.

8. *Las proporciones.* Con las proporciones ocurre lo mismo que con la perspectiva, aunque no son de importancia para la estética los pormenores de las enardecidas disputas que en el Renacimiento desarrollaban artistas y escritores: ¿Cuántos rostros deben haber en una perfecta figura humana: 7, 8, $8\frac{2}{3}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 6 o 10? ¿Ha de ser la unidad de medida la cara, la mano o el pie? Pero lo importante es que había conformidad respecto a que para el hombre existe una forma perfecta y una proporción perfecta, y que ésta es una proporción numérica y mensurable.

1. Ciertas proporciones eran consideradas como «naturales», «verdaderas» (*vera proportione*) —cosa que creían tanto los artistas como los humanistas (Landino)— y eran éstas las que se tenían por bellas. «Solamente la proporcionalidad crea la belleza», nos dice Ghiberti¹.

2. En principio, estas proporciones eran fijadas en base a los hombres vivos, pero —según los teóricos renacentistas— eran obligatorias también para el arte, en la pintura y escultura. Gáurico llegó incluso a una conclusión un tanto peculiar; si la medida de una perfecta figura humana son nueve unidades, el escultor, cuando no la reproduce a tamaño natural, tiene derecho a disminuirla o aumentarla sólo en la proporción $6/9$, $3/9$ y $1/3$.

3. Las proporciones de la figura humana son obligatorias no sólo en el arte que representa al hombre, sino también en la arquitectura². Y son además, al decir de Filarete, a medida de las proporciones de las columnas y de otros elementos³. Si las proporciones del hombre provienen de la naturaleza, cada arte que se atenga a ella será *ars imitandi naturam in quantum potest*⁴.

4. En el fondo de estos cálculos residía —como podemos ver en Gáurico— la mística convicción sobre la armonía de los cuerpos: «Que geómetra y músico debió ser el que construyó el cuerpo del hombre»⁵. Pacioli, citando a Platón, sostiene que las proporciones perfectas pueden conocerse hasta el punto que lo permite el Ser Supremo. Por eso hay en el tratado de Pacioli la misma dosis de especulación que de cálculo⁶.

5. Los teóricos renacentistas, sin aspirar a ser novedosos ni originales en lo que atañe a la proporción, identificaban su «verdadera proporción» y «conmensurabilidad» con lo que los griegos habían denominado «analogía» y «*simmetría*»^{8 y 10}, pero no cesaban en sus esfuerzos por descubrirlas y calcularlas de nuevo.

6. Además, trataron de concebir la figura humana aritmética y geométricamente, descomponiendo los rostros y los cuerpos en figuras geométricas, en cuadrados y triángulos, que llamaban *quadrature del corpo umano*. Lomazzo diría más tarde que

¹ M. Rzepińska, *Doctrina i wizje artystyczne Albertiego* (La doctrina y visión artística de Alberti), en: *Estetyka*, IV, 1963, y también en la introducción a la traducción polaca del tratado de Alberti *De la pintura*, 1963, y en *Spór o perspektywę renesansową* (Disputa sobre la perspectiva renacentista), en: *Studia Estetyczne*, I, 1964.

esta *invenzione rara e mirabile al mondo* fue iniciada por Foppa (cuyo tratado se ha perdido) y por Bramante. Por otra parte, se sabe, sin embargo, que no fue invento de ellos, porque ya en la Edad Media se solía proceder del mismo modo. «Podría pasarme este día estival, entero —escribe Gáurico— demostrando que un rostro delgado se forma a partir de un triángulo, y uno redondo a partir de un cuadrado; y, según sostienen los entendidos en el *Timeo* platónico, todo el cuerpo humano consta de triángulos y cuadrados»⁹. Y es este mismo Gáurico quien expresó con la mayor claridad toda aquella matemática artística diciendo que la medida hay que contemplarla y amarla¹⁰.

9. *Categorías artísticas*. Los problemas de índole matemática —la perspectiva y la proporción— constituían uno de los elementos fijos de la teoría renacentista del arte, especialmente en su fase temprana. El otro era la actitud del arte hacia la naturaleza: el arte es una imitación de la naturaleza y debería serlo en el mayor grado que le sea posible, rezaba un precepto repetido desde Ghiberti hasta Pacioli.

De estos dos elementos uno era cuantitativo y otro cualitativo; apriorístico uno y empírico el otro. Ambos se fundían y se complementaban siendo sorprendente su estabilidad, ya que ambos eran repetidos en todos los tratados.

Pero además de estos dos elementos, lo más importante de los escritos sobre arte fueron los principales factores artísticos —lo que podríamos llamar categorías artísticas— también repetidos continuamente y de manera similar.

Piero della Francesca distingue tres elementos en la pintura que son: *disegno, commensuratio, colorire*¹². Una división semejante figura en Alberti: *circoscrizione, composizione, recezione di lumi*. Un poco más tarde Dolce distinguirá: *disegno, invenzione, colorito*. Era esta una división proveniente de la retórica (Gáurico cita claramente a Quintiliano y a Hermógenes). En casi todos los autores, el dibujo o diseño figura en primer lugar, y el colorido como último; en cambio, el segundo elemento era concebido de varias maneras: como medida proporcional (*commensuratio*), como composición (*composizione*) o como idea (*invenzione*). Y es ésta una importante diferencia: ni Piero ni Alberti hablaron de ideas ni de invención, sino de proporción y disposición, como si los teóricos del *Quattrocento* no se refiriesen a la inventiva en el arte sino sólo a los conocimientos y al cálculo.

Gáurico, al analizar una obra de arte, hace múltiples distinciones, destacando su objeto principal y los adornos adicionales; y también distingue entre el artista que sabe expresar lo que se propone (*enfantasiotos*), y el que sabe representar lo que quiere (*kataleptikos*), clasificando varios tipos de obras de arte según la materia, la gravedad del tema, y hasta según el tamaño, y —como es propio de un filólogo— a cada tipo le pone un nombre griego. La más importante de las distinciones por él realizadas es la que establece entre *designatio* y *animatio*, que tal vez podríamos traducir como una diferenciación entre forma y expresión, o bien como forma y contenido psíquico de la obra. En la primera (*designatio*-forma) incluye a la *simmetria*, la perspectiva y la fisiognómica, mientras que la imitación (*animatio*-contenido) figura en la segunda.

Resumiendo, podríamos afirmar que Gáurico distinguía dos elementos en el arte: la proporción y la imitación.

10. *La psicología de los arcos*. Sólo una parte muy modesta de los tratados cuatrocentistas tiene por tema la psicología de la experiencia artística. Las observaciones más abundantes al respecto se encuentran en el tratado de Filarete⁶ quien sos-

tiene, entre otros, que la elevación de las naves de las iglesias tiene como objetivo levantar el ánimo. Sin embargo, es más digno de atención lo que también escribe sobre la ojiva y el arco de medio punto, partiendo de la tesis de que el hombre sólo gusta de aquello que sus ojos pueden seguir con facilidad y sin impedimentos. El ojo sigue sin obstáculos el círculo y el arco de medio punto, pero no así la ojiva. La ojiva supone una refracción, un cambio de dirección, una detención de la vista, un giro desagradable para el ojo, por lo que es menos bella que el arco de medio punto.

Podríamos buscar en esta observación un intento de dar una explicación psicológica a las evaluaciones estéticas y, por tanto, de trazar un camino psicológico para la estética. Ello no obstante, es dudoso si ésta fue realmente la intención de Filarete. Sea como fuere, podemos afirmar que hizo observaciones de carácter psicológico sobre la arquitectura y sobre las preferencias del hombre respecto a dicho arte.

B. TEXTOS DE LOS TEÓRICOS DEL ARTE DEL SIGLO XV

L. GILBERTI. *I commentarii*
(ed. Morisani 1947. II, 96)

1. Quando le membra fossono proporzionali alla quantità della larghezza e della faccia, sarà la forma bella, avvenga che i membri per sé non sieno belli. Ma la proporzionalità solamente fa pulchritudine.

L. GILBERTI, *ibid.* II, 22.

2. Mi ingegnai con ogni misura cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile... Furono istorie tutti in casamenti col la ragione che l'occhio li misura e veri in modo tale che stando remoti da essi appariscono come rilevati.

L. PACIOLI. *Divina Proportione*, 1509
(ed. Winternberg, 1889, pág. 131)

3. Primo diremo della humana proportione respecto al suo corpo e membri però che dal corpo humano ogni mesura con sue denominationi deriva e in ipso tutte sorti de proportioni e proportionalità se ritrova con lo deto de l'Altissimo mediante li intrinseci secreti della natura... Li antichi considerata la debita dispositione del corpo humano tutte le loro

PROPORCIÓN Y BELLEZA

1. Cuando los miembros sean proporcionales a la medida del grosor y a la del maestro será la forma bella, aun cuando ocurra que dichos miembros en sí no sean bellos. Mas solamente la proporcionalidad crea la belleza.

IMITARE LA NATURA

2. Me decidí a intentar imitar con toda medida la naturaleza. en cuanto me fuese posible... Todas estas historias se hicieron en unión de la razón y el ojo, para que éste las mida y verifique de tal modo que estando lejos de ellas se le aparezcan como destacadas.

LAS PROPORCIONES HUMANAS Y LAS ARQUITECTÓNICAS

3. Primero hablamos de la humana proporción respecto de su cuerpo y de sus miembros, ya que del cuerpo humano se deriva toda medida con sus denominaciones, y toda suerte de proporciones y proporcionalidad hallan en él el dictado del Altísimo mediante los intrínsecos secretos de la naturaleza... Los antiguos, considerando la debida disposición del cuerpo humano, disponían sus grandes obras y sagrados templos según su proporción. Y aun en aquél encontraban los doctos

opere maxime li templi sacri a la sua proportione le disponevano. Perochè in quello trovavano le doti principalissime figure senza le quali non è possibile alcuna cosa operare cioè la circular perfettissima e di tutte l'altre ysoperimetrarum capacissima come dice Dionisio in quel *de sferis* l'altra la quadrata equilatera.

L. PACIOLI, *ibid.*, pág. 162

4. Ma el quanto appunto a noi per certa proportione fia incognito. Ma perchẽ „ars imitandi naturam in quantum potest“ a noi mai pò esser noto se non quanto dal l'Altissimo ci fosse concesso come nel suo *Timeo* dice Platone e certo per secreto proposito videlicet. Hec enim soli Deo nota sunt atque ei, qui Dei sit amicus.

A. FILARETE, *Trattato*
(ed. Oettingen, pág. 251)

5. Imparate pure a fare la figura (umana), perchẽ in essa contiene ogni misura e proportione di colonne e anche d'altre cose.

A. FILARETE, *ibid.*, pág. 273

6. La ragione perchẽ sono più begli è tondi che gli acuti: questo non è dubbio che ogni cosa che impedisce o tanto o quanto la vista, non è sì bella, come quella, che seguita è da l'occhio non à niuna cosa, che la ritengha.

Quando vedi uno archo mezzo tondo, l'occhio o vuoi dire la vista, come tu il guardi, subito la vista lo circunda intorno al primo sguardo, e transcorsa la vista, che non à ritengnio nè ostaculo nessuno. Così il mezzo tondo; come lo guardi, subito l'occhio e la vista senza alcuna obstaculità, o senza alcun'altro ritengnio o impedimento nessuno corre da l'una testa a l'altra del mezzo cerchio. Non è così l'acuto.

principalísimas figuras sin las que no es posible obrar ninguna cosa, a saber, la del círculo, la más perfecta y capaz de todas las figuras isoperimétricas, como dice Dionisio en su *De Sferis*, y además el cuadrado equilátero.

EL CARÁCTER DIVINO DE LAS PROPORCIONES

4. La dimensión que nos fue atribuida según la exacta proporción nos permanece incógnita. Mas como «el arte ha de imitar a la naturaleza en cuanto pueda», nunca podemos llegar a conocer sino cuanto nos fuera concedido por el Altísimo, tal como dice Platón en su *Timeo*, y su secreto propósito con certeza transparente. «Pues tales cosas sólo de Dios son conocidas, y de aquél que sea de Dios amigo».

EL HOMBRE ES EL MODELO PARA EL ARTE

5. Aprended, pues, a hacer la figura (humana), pues en ella se contiene toda medida y proporción de las columnas y aun de otras cosas.

LA OJIVA Y EL ARCO DE MEDIO PUNTO

6. Razón por la que son más bellos los redondos que los agudos: no hay duda de que cualquier cosa que embarace la vista, por muy poco que sea, no es tan bella como la continua, que es seguida por el ojo sin cosa alguna que la retenga.

Quando ves un arco de medio punto, el ojo o por mejor decir la vista, cuando lo miras, de inmediato lo circunda alrededor, a la primera ojeada, olvidando el mirar, pues no tiene impedimento ni obstáculo alguno. Así es el medio punto: según lo miras, el ojo y la visión, sin ningún obstáculo, sin ninguna retención o impedimento, corre de súbito de un extremo al otro del semicírculo. Mas no así la ojiva.

7. Qualem rogo Geometram? qualem et musicum fuisse existimabimus eum, qui hominem ita formavit? Qualem vero esse oportere eum qui talem typum sit imitaturus?

P. CÁURICO, *ibid.*, pág. 134

8. Consideranda vero et ipsa inter se partium ἀναλογία, quam alibi Proportionem heic, ni fallor, proprie commensurum dixerimus. Quanta est longitudo ab interoculis ad summam nares, tanta erit productio menti ab iugulo.

P. CÁURICO, *ibid.*, pág. 150/151

9. Lineamenta sunt rectae congruarum linearum ductiones ad uniuscuiusque speciem demonstrandam. Linearum vero aliae extremae..., aliae vero intermediae... Possem ego totum hunc aestivum, quantus est, diem consumere demonstrando, uti isti aridiorem ex triangulo, pleniorum ex quadrangulo faciem constare doceant, uti intra horum fines, reliquum omne corpus, sic intercludi oportere disputent, recte quidem, ut qui Platonis *Timaeum* perdidicerint.

P. CÁURICO, *ibid.*, pág. 130

10. Mensuram igitur, hoc enim nomine Symmetriam intelligamus... et contemplari et amare debemus. Ita enim undique exactissime dimetatis partibus compositum est nostrum hoc corpus, ut nihil plane aliud quam Harmonicum quoddam omnibus absolutissimum numeris instrumentum esse videatur.

7. ¿Qué geómetra —me pregunto— y qué músico vamos a pensar que ha sido el que ha dado esta forma al hombre? ¿Quién estimaremos que conviene realmente que sea el que va a imitar semejante modelo?

PROPORCIÓN FIJA

8. Mas también se debe considerar por sí misma la ἀναλογία de las partes entre sí, a la cual hemos llamado en otro lugar «relación» (*proportionem*), y con más propiedad, si no me equivoco, «commensuración» (*commensus*). Desde el entrecejo a la punta de la nariz hay tanta distancia como la que habrá desde la garganta a la barbilla.

EL CUERPO SE COMPONE
DE CUADRADOS Y TRIÁNGULOS

9. Las *lineamenta* son los trazados adecuados de las líneas que contribuyen a señalar la forma de un objeto cualquiera. De otra parte hay unas líneas exteriores [...] y otras interiores. Podría pasar esta jornada estival entera, tan larga como es, demostrando cómo éstos enseñan a enmarcar un rostro harto demacrado en un triángulo y uno excesivamente redondo en un cuadrado, y cómo piensan que conviene que dentro de los límites de éstos esté incluido todo lo que queda del cuerpo de esta forma, con precisión, ciertamente, igual que aseguran los que conocen a fondo el *Timeo* de Platón.

LA ARMONÍA DEL CUERPO

10. Por tanto, la medida —con este nombre, en efecto, nos referimos al sistema de proporciones (*symmetria*) [...]— tenemos que examinarla y apreciarla. Pues nuestro cuerpo está constituido por miembros calculados enteramente con tanta exactitud que sin duda no parece sino un instrumento armónico perfectamente afinado en todos sus registros.

11. Nisi quis praeter dexteritatem ingeniosissimus sit, ad sculpturam venire neminem permittamus. Nihil autem... sine litteris, sine eruditione. Litteras vero atque eruditionem quom dicimus, illarum potissimum disciplinarum cognitionem intelligi volumus, quae a Graecis μαθηματα dicuntur, Arithmetica, Musicen, et Geometriam, sine quibus perfecti quidem esse nihil potest.

11. No permitamos que nadie se acerque a la escultura a no ser que, además de tener destreza, sea muy inteligente. Nada hay sin cultura ni instrucción. En realidad, cuando hablamos de la cultura y de la instrucción, queremos referirnos al mejor conocimiento posible de esas disciplinas que los griegos llaman μαθηματα, la aritmética, la música y la geometría, sin las cuales nada puede ser realmente perfecto.

P. DELLA FRANCESCA. *De prospectiva pingendi* (ed. G. Nicco Fasola. 1942)

LAS TRES PARTES DE LA PINTURA

12. La pictura contiene in sè tre parti principalli quali diciamo essere disegno, commensuratio e colorare. Disegni intendiamo essere profili e contorni che nella cosa se contiene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimonstrano, chiari e uschuri secondo che i lumi li devariano.

12. La pintura contiene en sí tres partes principales, que son las que llamamos dibujo, medida y colorido. Por dibujo entendemos los perfiles y contornos que en la cosa se contienen. Llamamos medida a los mismos perfiles y contornos proporcionalmente puestos en sus lugares. Y entendemos por colorido los colores que se dan según las cosas se nos muestran, claros y oscuros según las luces los varian.

4. LA ESTÉTICA DE NICOLÁS DE CUSA

1. *Lo nuevo y lo viejo.* En la primera mitad del siglo XV no sólo en el norte de Europa sino también en la propia Italia los filósofos eran aún escolásticos y mostraban poco interés por la estética, siendo la única excepción Nicolás de Cusa (1401-1464), quien en su filosofía, nueva y extraordinaria, presta gran atención a los problemas de lo bello y del arte, especialmente en los tratados *De mente* y *De ludo globi*, así como en *Tota pulchra*^a, tratadillo dedicado exclusivamente al problema de lo bello. En principio, era la suya una filosofía teológica, mas no escolástica; tanto los problemas como su planteamiento arrastran aún fuertes huellas medievales, siendo, no obstante, un sistema independiente que anuncia cuestiones y soluciones propias de los tiempos modernos.

La vida, opiniones y juicios de Nicolás Cusano constituyen un puente entre el Medievo y la edad moderna, entre el gótico y el renacentismo, a la vez que entre el sur y el norte de Europa. Nacido a orillas del Mosela, donde pasó su juventud, sien-

^a G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, 1958.

do ya cardenal vivió muchos años en Roma, y viajó por varios países en tanto que legado pontificio. Así, aunque creció rodeado del arte gótico, en la corte papal ya vio trabajar a los artistas del Renacimiento. En sus años de mocedad, pasada en Renania, sería testigo del florecimiento del arte de Lochner en Colonia, así como del nuevo y decidido auge del arte flamenco de Van Eyck. Más tarde, como obispo de Brixen, asistió de cerca al desarrollo de la talla tirolesa y de la pintura de Pachser, y ya en el Vaticano, en tiempos de Nicolás V, conoció a Alberti y vio pintar a Fra Angelico y a Piero della Francesca^b.

Figura de encrucijada, su pensamiento filosófico se adelanta al de su época, mientras sus gustos artísticos se mantienen fieles a las tradiciones góticas; así el único artista al que menciona en sus escritos será el artista gótico Hans Memling, no citando a ningún representante del Renacimiento italiano. Además, la fundación que creó en su ciudad natal recibiría, siguiendo probablemente la voluntad expresada en el testamento, la edificación de un edificio gótico; y esto ocurría ya a umbrales del siglo XVI.

Su filosofía y su estética distan, pues, de los conceptos medievales, sin que lleguen a ser juicios renacentistas. Son conceptos conservadores en el sentido de que constituyen un retorno al platonismo, pero no será el suyo un platonismo corriente puesto que el filósofo asuntía de Platón precisamente aquellas ideas que la mayoría de los platónicos habían dejado de lado. Así haría hincapié no tanto en la metafísica idealista como en la teoría apriorística de la cognición y en la teoría espiritualista de las actividades intelectuales.

2. *Interpretación del arte.* En el platonismo, la belleza no es una cualidad de las cosas materiales, sino de la Idea y del alma que en ellas se revelan. El Cusano recogió esta tesis y la completó adaptando la concepción platónica de lo bello a la suya del arte.

A. La función del arte —afirma Nicolás— consiste en componer y reunir el conjunto de la materia (*congregat omnia*), otorgando así unidad y forma a la pluralidad (*unitas in pluralitate*).

B. Es ésta una función creativa: al componer, reunir y formar la materia, el arte produce cosas que la naturaleza no ha producido nunca y sin las cuales no había arte¹. La naturaleza ha producido árboles, y de ellos el arte hace cajas o cucharas. Las cajas o cucharas deben su materia a la naturaleza, pero la forma la tienen gracias al arte; la forma es, pues, con claridad, obra del hombre. En consecuencia, el mundo en que vive el hombre es, en parte, creado por él mismo: el mundo es así una creación de la naturaleza y del arte, no habiendo en él nada que sea exclusivamente naturaleza, ni nada que sea exclusivamente arte².

C. Dicha función del arte no se revela tanto en las artes representativas como en las productivas; no tanto en la pintura, escultura o poesía como en la carpintería o tornería. El escultor encuentra su modelo en la naturaleza, mientras que el modelo de la cuchara está sólo en la mente humana. «El escultor o pintor toman sus modelos de las cosas que representan, pero yo, haciendo de la madera una cuchara o una escudilla no imito la forma de ninguna cosa natural». Si el carpintero imita algo, no es sino la idea que tiene en su cabeza.

^b E. Hempel, *Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, en: *Berichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Phil.-hist. Klasse*, Bd 100, H. 3, 1957.

Por esta razón, el Cusano desarrolló su teoría del arte sobre el modelo del carpintero y no del pintor o el escultor; y la desarrolló basándose en la ejecución de una cuchara y no en la de un cuadro. En la teoría del arte el suyo fue un fenómeno excepcional, pues sólo Aristóteles y algunos de sus discípulos habían procedido de esta manera.

D. La creación del artista empieza antes de emprender éste la tarea de modelar la materia, empieza por el proceso de percepción visual^c, que es parte fundamental de su trabajo. El arte es, más que nada, una visión creativa. En el proceso de percepción visual nacen las formas de las cosas y las adecuadas proporciones (*debitae proportionibus*); dicho proceso es el comienzo y fuente de todo arte. La misma producción material de la obra, la formación de la materia por parte del artista ya no es sino prolongación de este proceso. Esta idea, aunque cabe dentro de los amplios marcos del platonismo, fue una contribución propia y moderna de Nicolás de Cusa a la teoría estética.

E. El arte es obra de las manos, pero también y sobre todo de la mente (*mens*) humana. Y no porque la mente completara posteriormente la visión, sino porque la visión misma, siendo fuente primera de todo arte, no es un proceso puramente sensorial sino que también contiene un elemento intelectual. La participación del intelecto es incluso más evidente en el arte que en la cognición (*cognitio*), ya que en ésta las cosas constituyen la medida para el intelecto, pues la cognición consiste en la adaptación de la mente con las cosas. En el arte, en cambio, ocurre lo contrario; aquí el intelecto es medida de las cosas, pues el arte produce cosas tal como lo quiere la mente.

F. La mente posee la capacidad de crear ficciones (*virtus fingendi*), una libre facultad de concebir ideas (*libera facultas concipiendi*), y por esto el artista no es un imitador. El tornero o el alfarero no imitan en su trabajo ninguna cosa natural, su arte es más productivo que representativo (*magis perfectoria quam imitatoria*). Y también es verdad que el arte sirve para fines semejantes y está sujeto a leyes semejantes a las de la naturaleza.

G. En el arte ocurre lo mismo que en la cognición: la mente se guía siempre por la idea que lleva dentro de sí. Y esta idea por la que la mente se guía en el terreno del arte es la idea de lo bello. Gracias a ella forma las cosas hermosas y da hermosas proporciones, el resplandor de la idea y la belleza (*resplendentia pulchri*).

H. Las actividades del artista no son, sin embargo, puramente intelectuales. El artista no puede otorgar a la materia la forma que él mismo había ideado (*forma prae-concepta*) sin servirse de herramientas y movimientos. Pero también estas herramientas las ha inventado él mismo. La mente que tiene la facultad de concebir ideas, inventó también los instrumentos necesarios para su realización y todo el arte de expresarlas, que «hoy se llama *magisterium*» —escribe Nicolás de Cusa—.

I. Podría suponerse que la estética idealista de Nicolás, una estética cuyas nociones principales fueron mente, idea, y creación, sería de carácter absolutista y dogmático, pero no fue así. Para el Cusano, los productos de la visión y de la idea, del arte y la belleza eran justamente relativos, puesto que dependían del hombre, de su visión, su mente y sus ideas. Y mientras todos los platónicos creían en proporciones

^c K. H. Volkman Schluck, *Nicolaus Cusanus*. 957, pág. 74.

absolutas, él escribía: «Todo cuanto se vale de la proporción es comparativo»⁴. Y era esta otra idea propia y muy moderna de la teoría cusana del arte.

J. Nicolás de Cusa expuso su teoría en el tratado *De ludo globi*⁶, donde afirma que la mente humana tiene la libre facultad de concebir ideas (*fingendi, concipiendi*) y que es cosa de artistas realizar estas ideas en forma visible. Con ayuda de herramientas y operaciones adecuadas, los artistas proporcionan a la materia la forma inventada por la mente. Dicha forma no la pueden realizar del todo pero pueden acercarse a ella, crear «su semejanza y su imagen» (*similitudo et imago*). En principio, este era un concepto conforme con el pensamiento platónico, pero ni Platón ni sus seguidores lo habían formulado.

L. Asimismo, son dignas de atención las actividades y productos que Nicolás de Cusa incluye entre las «artes». Aparte de la pintura y la escultura figuran allí la alfarería, el torneado, la forja de hierro y la tejeduría y parece ser ésta una clasificación afortunada, puesto que logra evitar el extremismo antiguo-medieval, que incluía en el concepto de arte toda creación, incluso la genuinamente artesanal, privada de aspiraciones artísticas, por un lado, y el extremismo típico de la modernidad, que limita el alcance del arte al reducidísimo grupo de las artes «puras», por el otro.

3. *Los conceptos de Platón y los del Cusano*. Lo más característico de los conceptos estéticos de Nicolás de Cusa es:

1. Concebir el arte como creación, como formación de las cosas y no como su reproducción. Esta concepción sobrepasaba los marcos de las concepciones de rai-gambre antigua, generalmente aceptadas en su tiempo.

2. Concebir la creación como un proceso que empieza en la visión, la convicción de que la visión es un proceso activo y no pasivo.

3. Concebir la creación como un proceso que se guía por la idea de lo bello, y concebir la idea de lo bello sin absolutismo ni dogmatismo. Esto concordaba con la convicción fundamental del Cusano de que la mente humana es autónoma mas no infalible, que no establece verdades irrevocables, sino que hace conjeturas y suposiciones (*coniecturae*). Tanto al conocer las cosas como al formarlas, la mente ha de limitarse a intentos y suposiciones, y esto se refiere tanto a la ciencia como el arte. Esta combinación de idealismo con relativismo fue un concepto propio y original de Nicolás de Cusa.

Sus conceptos pertenecen a la tradición platónica, sobre todo en lo que respecta a la interpretación espiritualista de las actividades y productos del hombre, siendo esta una tradición que cultivaron Plotino y el Seudo-Dionisio, así como la Edad Media. Nicolás de Cusa, al hablar de la *resplendentia pulchri* no sólo repetía las ideas sino también las palabras de Alberto Magno. Pero, por otra parte, recogía de la tradición platónica otros elementos que los neoplatónicos y escolásticos, lo que desde la perspectiva del desarrollo histórico hace de él un pensador más moderno que aquéllos. Ello no obstante, el Cusano no fue un pensador del todo moderno; sus nuevas ideas se fundieron con el sistema platónico y con la convicción (profesada por algunos escolásticos) de que la verdadera belleza sólo estaba en Dios⁵.

En cambio, la vinculación del arte con la creación fue ya un concepto propio de la estética moderna, un concepto que no fue admitido de inmediato, y que tuvo que esperar algunas centurias para ser aceptado. Nicolás de Cusa fue muy leído por los teólogos, pero no por los teóricos del arte, por lo que sus ideas no penetraron en la teoría del arte de su tiempo. Así los comienzos de la estética moderna —hasta el si-

glo XVII fueron mucho menos modernos que las ideas de este teólogo, mitad medieval y mitad platónico.

Adelantando un poco nuestra exposición, podríamos afirmar que la estética moderna —cuando sea de verdad moderna y no se limite sólo a repetir las tesis anteriores— ha de seguir uno entre dos rumbos; o el minimalista, limitándose a recoger los hechos y ordenar los conceptos, subrayando todo aquello que en la belleza y en el arte es relativo y subjetivo, o bien avanzará por el camino preparado por Platón, reemprendido por Nicolás de Cusa y por el modernizado.

C. TEXTOS DE NICOLÁS DE CUSA

NICOLAUS CUSANUS. *Idiota de mente*, cap. II
(*Opera Omnia*, 1937. pág. 51)

LA FORMA DE LA CUCHARA

1. Omnis ergo ars finita ab arte infinita. Sicque necesse erit infinitam artem omnium artium exemplar esse, principium, medium, finem, metrum, mensuram, veritatem, praecisionem et perfectionem... Applicabo igitur ex hac coclearia arte symbolica paradigmata... Coclear extra mentis nostrae ideam aliud non habet exemplar. Nam etsi statuarius aut pictor trahat exemplaria a rebus, quas figurare satagit, non tamen ego qui ex lignis coclearia et scutellas et ollas ex lato educo. Non enim imitor figuram cuiuscumque rei naturalis. Tales enim formae cocleares et ollares sola humana arte perficiuntur. Unde ars mea est magis perfectoria quam imitatoria figurarum creaturarum, et in hoc infinitae arti similior.

Esto igitur quod artem explicare et formam coclearitatis, per quam coclear constituitur, sensibilem facere velim, quae enim in sua natura nullo sensu sit attingibilis, quia nec alba nec nigra aut alterius coloris vel vocis vel odoris vel gustus vel tactus, conabor tamen eam modo quo fieri potest sensibilem facere. Unde materiam, puta lignum, per instrumentorum meorum, quae applico, varium motum, dolo et cavo, quousque in eo proportio debita oriatur, in qua forma coclearitatis convenienter resplendeat: sic vides formam coclearitatis simplicem et insensibilem in figurali proportionem

1. Todo arte particular, por tanto, se establece a partir del arte sin limitación. Y de este modo será preciso que el arte sin limitación sea modelo, principio, medio, fin, metro, medida, verdad, precisión y perfección de todas las artes. [...] Así, pues, propondré, a partir del arte concreto de hacer cucharas, ejemplos simbólicos. Una cuchara, fuera de la idea de nuestra mente, no tiene ningún otro modelo. En efecto, aunque un escultor o un pintor extraiga modelos a partir de las cosas que intenta representar, en cambio soy yo el que saco las cucharas de los troncos y las copas y las ollas del latón. Pues no reproduzco la figura de ningún objeto natural. Semejantes formas de cucharas y de ollas se logran sólo mediante el arte humano. Por ello mi arte es más perfecto que el de las imitaciones de figuras creadas, y es en esto más próximo al arte sin limitación.

Sea, por tanto, el hecho de que quiero explicar el arte y la forma propia de la cuchara, gracias a lo cual se realiza la cuchara, y hacerla sensible, pues ella por su propia naturaleza no es perceptible por ningún sentido, ya que no es blanca ni negra ni de otro color, voz, olor, gusto o tacto, pero intentaré hacerla sensible del modo que sea posible. Por ello labro y ahueco la materia, por ejemplo el leño, gracias al versátil movimiento de mis buriles, que le aplico hasta que surge en él la proporción exigida para que resalte adecuadamente la forma de la cuchara: así, ves resplandecer la forma simple e insensible de la cuchara en la proporción representada en este leño como en una imagen. [...] Y en todas las cucharas solamente resalta de diferente manera la misma forma muy

huius ligni quasi in imagine eius resplendere... Et in omnibus coelestibus non nisi ipsa simplicissima forma varie relucet, magis in uno et minus in alio, et in nullo precise.

NICOLAUS CUSANUS. *De coniecturis* II, 12
(*Opera Omnia*, Basileae, 1956. pág. 107)

2. Nihil tantum quod aut natura, aut ars sit, dabile est: omnia enim utrumque suo participat modo.

NICOLAUS CUSANUS. *Idioto de mente*
(ibid., pág. 158)

3. Omnes configurationes, sive in arte statuaria, sive pictoria, sive fabrilis absque mente fieri nequeunt, sed mens est, quae omnia terminat.

NICOLAUS CUSANUS. *De docta ignorantia*
(I, 1)

4. Comparativa est omnis inquisitio medio proportionis utens.

NICOLAUS CUSANUS. *De visione Dei*, VI
(ibid., pág. 185)

5. Omnis pulchritudo, quae concipi potest, minor est pulchritudine faciei tuae, omnes facies pulchritudinem habent et non sunt pulchritudo: tua autem facies, Domine, habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma dans esse omni formae pulchrae.

NICOLAUS CUSANUS. *De ludo globi*
(*Opera Omnia*, Basileae, 1565. pág. 219)

6. Globus visibilis est invisibilis globi, qui in mente artificis fuit, imago. Attende igitur advertito mentem in se fingendi virtutem habere.

simple, más en una y menos en otra, pero en ninguna con total exactitud.

EL ARTE Y LA NATURALEZA

2. Nada puede darse que sólo sea naturaleza o arte: pues todo participa a su manera en ambas.

MENS OMNIA TERMINAT

3. Todas las representaciones en escultura, pintura o artesanía no pueden realizarse sin la mente, sino que es la mente misma la que configura todo.

INQUISITIO COMPARATIVA

4. Toda indagación que se vale del intermedio de la proporción es comparativa.

LA BELLEZA ABSOLUTA

5. Toda belleza que puede concebirse es menor que la belleza de tu rostro: todos los rostros poseen belleza pero no son la belleza; en cambio tu rostro, Señor, posee la belleza, y tener esto es ser. Es, por tanto, la belleza absoluta misma, que es la forma que da ser a toda forma hermosa.

CÓMO TRABAJA EL ALFARERO

6. La esfera visible es una imagen de la esfera invisible que hubo en la mente del artista. Atiende, pues, y observa que la mente tiene en sí la capacidad de crear. La mente, que en efecto tie-

In se ipsa enim mens concipiendi liberam habens facultatem, artem reperit pandendi conceptum, quae nunc fingendi vocatur magisterium, quem artem habent figuli, statuarii, pictores, tornatores, fabri, textores et tales similes artifices. Esto igitur, quod ipse figulus velit olas, patellas, urceos et quaeque talia, quae mente concipit, exprimere et visibiliter ostendere, ad finem ut cognoscatur magister: primum studet possibilitatem inducere, seu materiam aptam facere ad capiendam formam artis, qua habita videt sine motu non posse hanc possibilitatem in actum reducere, ut habeat formam quam mente concepit, et rotam facit, cuius motu educat de possibilitate materiae formam praeconcep-tam... In nulla materia immaterialis et mentalis forma potest veraciter fingi, uti est: sed similitudo et imago manebit omnis visibilis forma verae et invisibilis formae, quae in mente mens ipsa existit.

ne en sí misma la libre facultad de concebir, descubre el arte de desarrollar el concepto, arte que ahora se llama maestría de la creación, que poseen como habilidad los alfareros, los escultores, los pintores, los torneros, los herreros, los tejedores y demás artistas de similar condición. Supongamos, por tanto, que un alfarero quiere representar y mostrar visiblemente ellas, vasos, jarras y cualquier cosa parecida que se le ocurra en la mente, con el fin de que se le reconozca como maestro. Primeramente se afana en llegar a la posibilidad, o lo que es lo mismo, en procurarse la materia adecuada para adoptar la forma del arte; una vez poseída ésta, comprueba que sin movimiento no puede trasladar de nuevo esta posibilidad a un acto, para que tenga la forma que concibió en su mente, y construye una rueda, con cuyo movimiento extrae la forma preconcebida a partir de la posibilidad de la materia. En ninguna materia puede una forma inmaterial y mental recrearse verazmente tal como es: pero una representación y una imagen perdurarán como toda forma visible de una auténtica e invisible forma que la propia mente se representa en sí misma.

5. LA ESTÉTICA DE LOS HUMANISTAS

1. *Studium humanitatis*. En el siglo XIV, el sistema educacional italiano experimentó un cambio: el trivio medieval fue substituido por el *studium humanitatis*, también llamado *studia humaniora*. Era éste un sistema de enseñanza más amplio que el trivio, ya que aparte de gramática y retórica se enseñaba también historia, filosofía moral y, sobre todo, poesía. Pero, por otra parte, en su programa no figuraba ni la teología ni las ciencias naturales; prácticamente no se enseñaba filosofía, siendo los suyos unos estudios de orientación literario-humanística casi exclusivamente.

La introducción del *studium humanitatis* fue consecuencia de los nuevos gustos y tendencias, aunque, por otro lado, siendo estas escuelas las mayores divulgadoras de los mismos, en ellas se formaban los humanistas y su estética se veía modelada en la literatura.

2. *Los humanistas*. Los humanistas constituyen un grupo específico de escritores que eran eruditos (filólogos clásicos, en su mayoría), a la vez que autores literarios en verso y en prosa. En ningún otro período de la historia moderna ha existido un grupo parecido de filólogos-poetas, un grupo igual de numeroso a la par que uniforme. En la primera fase del Renacimiento estos escritores gozaban de gran prestigio y de una posición muy elevada, siendo un fenómeno específico del siglo XV (en la centuria subsiguiente su tiempo había pasado).

El término «humanista»^a, popularizado a partir del siglo XIX, era ya usado por los propios humanistas, aunque no con frecuencia, y en un sentido algo distinto al decimonónico. Era éste uno de aquellos vocablos terminados en la desinencia «-ista» que precisamente por entonces empezaban a forjarse para designar a los representantes de diversas profesiones: el maestro de gramática en las escuelas elementales llamábase *grammatista*, el maestro en la facultad de derecho *canonista* y *iurista*, y *artista* el de la facultad de arte. Humanista deriva de *umanità* y, más exactamente, de aquellos *studium humanitatis* o *studia humaniora*, porque los maestros que enseñaban en ellos eran llamados humanistas, siendo éste el sentido primitivo del término.

El convertir la poesía en una materia importante de enseñanza no fue la única diferencia entre el *studium humanitatis* y las escuelas anteriores. La novedad consistía también en enseñar tanto la poesía como las otras materias en base a autores clásicos.

Esta enseñanza basada en dichos autores, así como el entusiasmo por el pasado, fueron las grandes fuerzas de aquella época que pusieron fin al Medievo, iniciándose un nuevo ciclo histórico y causando al mismo tiempo que —pese a la obra de Dante— se abandonara el italiano para volver al latín. En efecto, lo que más se apreciaba en el maestro «humanista» eran sus conocimientos de lo clásico; sus competencias en el terreno de la literatura clásica llegaron a ser su característica fundamental y la razón por la que el término mismo sufriera una evolución y se empezara a llamar «humanistas» no sólo a los maestros sino en general a todo investigador y conocedor de la literatura clásica, fuera o no maestro.

Dada su orientación poética, el *studium humanitatis* fue en el Renacimiento una novedad, aunque no sin precedentes, porque ya en la Edad Media había tenido su homólogo en las escuelas de retórica, donde se enseñaban las reglas para utilizar la palabra hablada y escrita, el *ars dictaminis*, como solía llamarse. Y también en la Edad Media se habían estudiado los clásicos, aunque no en Italia sino en Francia. Como señala Kristeller^b, los estudios humanísticos de la Italia renacentista así como el movimiento humanista en general, resulta de la fusión entre dos tradiciones; la retórica italiana y los estudios clásicos franceses.

No obstante, para Italia, cuya participación en la vida cultural e intelectual de la Edad Media había sido modesta, todo ello constituía una atractiva novedad, tanto más que el país ofrecía unas condiciones sumamente favorables para el desarrollo de los estudios humanísticos: en efecto, abundaban en él monumentos del arte griego y romano, así como antiguos manuscritos. Durante siglos nadie se había preocupado por ellos; unos yacían enterrados y otros olvidados en las bibliotecas de los monasterios, mas a unos se les podía desenterrar y a otros desempolvar. Sólo el humanista Poggio Bracciolini (1380-1459) encontró los manuscritos de Quintiliano y Lucrecio, numerosas comedias de Plauto y varios tratados de Cicerón; y otros humanistas descubrieron los textos de otros numerosos clásicos latinos.

Asimismo, los humanistas buscaban contactos con los eruditos y estudiosos griegos, y viajaban a Grecia, siendo el griego Crysoloras, ya en 1397, profesor del *studium* florentino. En los años 1438-1439, en Ferrara y Florencia, se celebraron con-

^a P. O. Kristeller, *Humanism and Scholasticism in the Italia Renaissance*, 1944, y en: *Renaissance Thought*, 1961. A. Campana, *The origin of the word «Humanist»*, en: *Journal Warburg*, IX, 1946.

^b P. O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, 1955, y *Renaissance Thought, II Papers of Humanism and the Arts*, 1965.



3. ANTONIO FILARETE
Grabado, h. 1600.



4. NICOLÁS DE CUSA
Fragmento de un cuadro de la iglesia de Cusa, s. XV.

cilios cuyo objetivo fue acercar la Iglesia occidental a la oriental, y con ocasión de los cuales los eruditos italianos pudieron conocer a griegos de renombre como Ghemisto Plethon o Bessarión. Cuando en 1453 Constantinopla cayó en manos de los turcos, los estudiosos-emigrantes griegos se asentaron en Italia. Pero no fueron sólo ellos los que provocaron la renovación de los estudios clásicos en el país, pues los italianos ya estaban preparados para el humanismo, y más que el concepto mismo, lo que tenían que agradecer a los griegos era su perfeccionamiento^c.

Los humanistas eran admiradores incondicionales de los escritores antiguos, griegos y latinos. Así decía Valla que las aserciones antiguas eran leyes para él. El entusiasmo por la literatura antigua fue llevado a toda la literatura, manifestándose en un culto total de la palabra. Las palabras (*litterae*) tenían para los humanistas el mismo valor que los objetos reales (*res*); el mismo e incluso mayor, porque les parecían más humanas, en tanto que expresaban las ideas y el genio del hombre; la dignidad del lenguaje (*orationis dignitas*) era tan apreciada como la del saber (*scientia rerum*)^d.

Había así entre los humanistas verdaderos fanáticos de la palabra, distinguiéndose dos tipos entre ellos, representantes de dos distintas tradiciones, así como dos caminos de desarrollo distintos. Para unos —ue seguían las pautas marcadas por Petrarca— los estudios literarios eran el medio para alcanzar su objetivo principal, que era mejorar al hombre. Para otros, el estudio y la literatura habían llegado a ser un objetivo en sí mismos. La retórica era para ellos *divina*, y la ponían en la cumbre de las artes liberales. Entre otros, pertenecían a este grupo de humanistas Filelfo^e y Poliziano. Este segundo dijo que no pretendía al título de filósofo —que consideraba anticuado—, y que sólo quería ser «gramático»^f, y sostenía que mediante las palabras hermosas alcanza el hombre su divino destino (*destinazione celeste*).

3. *La teoría y la práctica de los humanistas*. El mérito de los humanistas italianos estriba en rescatar del olvido, en imprimir y popularizar a numerosos autores latinos, pero también en recuperar y traducir las obras de varios autores griegos, divulgando así sus conceptos e incluyéndolos en la nueva cultura. Las metas que se proponían eran científicas a la par que literarias: en las cátedras de poesía que dirigían se enseñaba no sólo cómo estudiar la literatura antigua sino también cómo cultivar la suya propia. Los humanistas mismos escribían en latín inspirándose para ello en modelos antiguos; Filelfo (1398-1481) escribió un poema épico; Poggio y Eneas Silvio Piccolomini (el futuro papa Pío II), varios cuentos, y Poliziano (1454-1494), versos.

Eran las suyas unas obras correctas pero imitativas y muy poco originales, aunque los autores mismos afirmaran en sus teorías que la poesía era cuestión de inspiración y furor divinos. De este modo, la poesía renacentista quedaba en desacuerdo con la teoría, a pesar de que ambas provenían de la misma fuente, que fue la Antigüedad.

Los humanistas, incluso cuando no eran más que meros editores, no se mostra-

G. Toffanin, *In Cinquecento*, 1929, y *Storia dell'umanesimo*, 1933. G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel Rinascimento*, 3 volúmenes, 1949-51. E. Grin, *L'umanesimo italiano*, y *Medievo e Rinascimento*, 1954.

^c L. Valla, *Elegantiae Linguae Latinae*, Lugduni, 1543, pág. 155.

^d Filelfo, *Opera*, II, 302 (Lamia).

^e C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e Rinascimento* en: *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, I, 325-434, 1959.

ban pasivos ante las obras antiguas, sino que tenían sus preferencias y favorecían a ciertos autores y corrientes; unos a Platón, otros a los epicúreos y otros a los eclécticos, a Cicerón y a Horacio en especial. En la poética, Horacio ganó incluso en popularidad a Aristóteles.

Entre los autores antiguos, redescubiertos por los humanistas, no figuraba ninguno de mayor importancia para la estética; así se editaron, tradujeron y comentaron de nuevo las obras ya conocidas en el Medievo de Aristóteles, Platón y Plotino y, junto a estos filósofos, también los escritos de los oradores, poetas y teóricos de arte como Cicerón, Quintiliano, Horacio o Vitruvio. Este último, aunque tampoco fuera un descubrimiento, ejercía ahora una influencia mucho más acusada, ya que los humanistas habían divulgado su obra en forma impresa. Y todo ello tuvo que hallar su reflejo en la historia de la estética.

4. *Periodos del humanismo.* La corta época del Humanismo no fue un período uniforme, y se divide —según Symonds^a— en al menos cuatro fases, si no tomamos en cuenta a los pre-humanistas (Petrarca y Brunetto Latini).

1. La primera mitad del siglo XV fue el período de descubrimiento de los clásicos y del primer entusiasmo por los mismos. Los representantes más típicos de esta fase fueron Leonardo Bruni y el profesor de retórica Francesco Filelfo. Su mayor intensificación tuvo lugar en los años 1420-1425, o sea, justo cuando se producía un giro importante en las artes plásticas y su teoría.

2. Los mediados del siglo XV fue el período de ordenamiento y de traducciones, de fundación de bibliotecas, y de estudio y renovado interés por los escritores griegos. Los centros humanistas más importantes de entonces fueron las cortes de Cosme de Médicis (m. 1364), del papa Nicolás V (1447-1455), y, hasta cierto punto, la de Alfonso V (m. 1458) en Nápoles, y los humanistas más destacados serían Lorenzo Valla y León Battista Alberti (este segundo, hombre polifacético, fue humanista a la vez que artista plástico). En este período también trabajaron en Italia insignes estudiosos griegos como el cardenal Bessarión (1403-1472) y Jorge Trapezus (1396-1484, en Italia a partir de 1430).

3. La segunda mitad del siglo XV fue el período de las Academias, de la organización de los estudios humanistas. La primera institución organizada fue la Academia llamada platónica, donde trabajaron, entre otros, Marsilio Ficino, Cristoforo Landini y Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Asimismo, se fundaron academias en Roma, Venecia y Nápoles. En este período de los humanistas eruditos, entre los cuales sobresale la persona de Angelo Poliziano, se desarrolló rápidamente la imprenta, invento que al principio facilitó enormemente su labor pero que pronto resultó ser su gran enemigo, puesto que divulgaba cosas que antes sólo ellos sabían. Así, pues, con la llegada de la imprenta, los humanistas perdieron «la exclusiva del saber» y, en cierto sentido, su razón de ser en tanto que elite de doctos y eruditos.

4. Tras este período de búsquedas, éxito y estabilización, vino —a fines del siglo XV y principios del XVI— el período purista. Un grupo de excelentes humanistas-escritores se reunió entonces en la corte del papa León X (1513-1521). Lo característico de esta fase es el predominio de los problemas de estilo, llevando la voz cantante el dictador de buen gusto, el cardenal Bombo (1470-1547), renovador del impecable latín ciceroniano.

^a J. A. Symonds, *Renaissance in Italy: The Revival of Learning*, 1882, págs. 160 y sigs.

Tras este último florecimiento, el desarrollo del humanismo italiano —que había durado aproximadamente una centuria— se vio paralizado, trasladándose los estudios humanísticos a los países al norte de los Alpes. Durante dicho siglo en el humanismo se operaron considerables cambios, más de índole organizativa que ideológica; en especial se produjeron pocos cambios en los conceptos estéticos de los humanistas, por lo que podemos presentarlos en su conjunto, al menos desde Filelfo hasta Pico della Mirandola.

5. *La estética de los humanistas.* Los humanistas eran escritores filólogos, pero no filósofos; eran profesionales en el campo de la gramática, la retórica, la poética y la literatura clásica, pero no de la filosofía. Si se ocupaban de filosofía moral, era simplemente porque los filósofos profesionales de entonces no se mostraban interesados por ella. Por otro lado, algunos de los humanistas —como Ficino o Pico— tenían formación y dotes filosóficas, pero incluso ellos diferían de sus colegas profesionales, concentrados en las universidades. Y también había diferencias entre los humanistas y los artistas, especialmente en lo que respecta a su percepción del mundo, representando los primeros posturas literarias y los segundos visuales. No obstante, los humanistas estaban en contacto y trataban personalmente con los artistas, por lo que sus respectivas concepciones eran menos divergentes que en la Edad Media.

Pero no fueron los humanistas estéticos en el sentido estricto de la palabra; a excepción de Ficino (filósofo) y de Alberici (teórico del arte) ninguno había elaborado o sistematizado sus conceptos estéticos. Así, no escribían tratados sobre esta disciplina, ni tampoco sobre la teoría del arte o la poética. Sin embargo, su trabajo y estudios literarios rozaban con la estética y, por tanto, tuvieron que opinar al respecto. Pero no idearon ningún concepto nuevo, y todo su mérito para con la estética se reduce a mantener o renovar lo existente. Por eso, no obstante las pequeñas diferencias en los juicios acerca de lo bello y el arte de los respectivos humanistas, se puede —basándose en sus textos— deducir las tesis típicas del grupo.

1. La belleza es un gran bien, rezaba el axioma humanista. Valla escribe: «El que no ensalza la belleza es ciego del alma o del cuerpo, y si tiene ojos, habría que quitárselos porque no siente que los tiene»⁹. Casi lo mismo repite Agnolo Firenzuolo (1493-1545): «La belleza es el don más hermoso que Dios ha dado al hombre». Para Pico, seguidor del pensamiento platónico, la belleza —junto con la sabiduría y el bien— es la virtud más anhelada por el hombre; y también es la belleza la meta principal del arte, por lo que éste tiene claramente otras finalidades que la religión y la moralidad, a cuyo servicio había estado durante tantísimo tiempo.

2. La belleza consiste en disposición y proporción. En el sentido estricto de la palabra, llámanse bellas sólo las cosas compuestas —dijo Pico— porque lo bello consiste en una esplendorosa y elegante disposición de diversas partes de las que nace y emana la belleza.

3. Las artes plásticas pertenecen a las supremas actividades del hombre. «La pintura, la escultura en piedra y bronce, y la arquitectura son las más afines a las artes liberales», escribe Valla¹⁰. Era ésta una calificación muy elevada que la Antigüedad y la Edad Media les hubieran negado. El ascenso de las artes visuales se debía a que el Renacimiento advirtió en la percepción, especialmente en la percepción visual, la fuente primera de la verdad¹¹.

⁹ R. Wittkower, *The Artist and the Liberal Arts*, 1952, pág. 12.

Los otros humanistas, yendo aún más lejos, llegaron a incluir la pintura entre las artes liberales. Gianfiloteo Achillini la llamó el quinto arte liberal, aunque lo hiciera sólo en forma versificada, es decir, de modo menos convincente, y aunque se limitara sólo a la pintura, dejando de lado la escultura y la arquitectura.

Poliziano, en su *Panepistemonie* (1491) afirma que el dibujo (*graphice*) es un eslabón entre la pintura y diversos tipos de escultura en piedra, metal, madera, barro y cera, y añade —citando a Nicómaco— que el dibujo es para las artes lo mismo que la filosofía para las ciencias³.

Otra era la situación de la poesía: Landino la situaba por encima de las artes liberales, y era la suya una elevación coincidente con las convicciones de los humanistas, que antes que nada eran poetas y grandes admiradores de la poesía. Poliziano, al presentar en el *Panepistemonie* una división de la filosofía, incluye en la filosofía «racional», junto con las tres disciplinas del trivium, a la historia y la poesía. De entre las artes «intelectuales» (*ingenuae*), la poesía figura entre las superiores y más liberales (*altior et liberalior*), asegura Manetti⁴. (Artes «intelectuales» era un término aplicado a las «liberales», un intento más de separar y nombrar las artes que no fueran mecánicas).

4. Aunque los humanistas elevaban la poesía por encima de todo (o sea, también por encima de las restantes artes), eran conscientes en mayor medida que los escritores de épocas anteriores de su afinidad con aquellas. «Existe una gran afinidad entre pintores y poetas», sostiene Bartolomeo Fazio² (1400-1467), citando la antigua afirmación de que el cuadro es un verso silencioso. Eneas Silvio Piccolomini, por su parte, afirma que la pintura y la retórica «se aman mutuamente», alegando el argumento de que ambas requieren talento (*ingenium*)³. Y lo que más acercó la poesía al arte fue el *ut pictura pöesis* horaciano. La fórmula estaba hecha y fue repetida durante el Renacimiento⁴ aunque quizás hubieran sido más oportunos y adecuados lemas tales como *ut architectura pöesis*⁵ o *ut rhetorica pictura*⁶.

5. La belleza que contemplamos en el mundo es, en gran parte, obra del hombre. El hombre ha hecho más hermosas, más decorativas y elegantes las obras creadas por Dios (*multo pulchiora, multoque ornatioa ac longe politiora*), y hay entre las obras del arte y de la poesía humanas algunas tan perfectas que parecen provenir de espíritus superiores, siendo posible imaginarse al Creador a semejanza de los poetas: «Dios es el mayor poeta, y el mundo es su poema», escribe Landino.

6. Tanto en las artes como en la poesía rigen diversos principios, reglas y preceptos, siendo el mayor número de preceptos reunidos el que se refería a la retórica. Los humanistas creían que debían atenerse a ellos tanto el orador como el poeta. Lo que distingue al poeta del orador es que el primero debe observar más estrictamente las leyes del ritmo y tiene mayor libertad de inventar, afirma Filelfo⁴. Tradicionalmente, la retórica siempre había perseguido el ideal de la corrección, a la que en la Edad Media se añadió el requisito de la elegancia; pero ya en el Renacimiento ésta llegó a ser el ideal codiciado.

7. Aparte de las reglas, son también fuentes de poesía la inspiración y el furor o éxasis poético (*furor poeticus*), cuya importancia subrayaban Leonardo Bruni⁷ y

R. W. Lee, *Ut Pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting, Art Bulletin*, XX, 1940.

² P. Palme, *Ut architectura poesis*, Estocolmo, 1959.

³ J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura*, en *Journal Warburg*, XX, 1957.

los platónicos renacentistas como Ficino o Landino, para quienes el poeta era un vate. Pero no era ésta una opinión generalmente aceptada; otros humanistas concebían al poeta como rétor u orador, o como un tipo de sabio. El concepto de inspiración poética constituía una novedad mayor de lo que pudiera parecernos, proviniendo naturalmente, de la *mania* griega, pero como el Medievo había sido un intervalo muy largo, en el Renacimiento se tenía por nuevo.

8. Los objetivos de la poesía y del arte son múltiples. Tanto la poesía como el arte han de ayudar al hombre, complacerle y deleitarle (*prodesse et delectare*), conforme a la concepción horaciana repetida en el Renacimiento; o han de enseñar, deleitar y conmover (*docere, delectare et movere*), según sostenían los manuales de la retórica.

9. La obra de arte es grande, pero el artista es más grande todavía. Leonardo Bruni⁶ tenía más admiración por el intelecto del poeta que por sus obras, que no son sino ficción. Así el papa Pablo III dijo del escultor Benvenuto Cellini que hombres como él, sin igual en su profesión, estaban por encima de la ley.

10. Aunque tanto la poesía como el arte no son sino ficción, encierran una específica verdad, afirma Jorge Trapezus⁷; con dicha verdad convence el orador a los oyentes de que él mismo también está convencido. Hay una «forma de hablar que llamamos verdad» (*forma dicendi, cui veritatis nomen est*).

11. Lo fundamental en el arte es la imitación (*imitatio*). Esta tesis, aunque conocida desde hacía siglos, era una novedad porque, cuando no la teoría del arte, el arte mismo —especialmente el bizantino— la habían abandonado. Además, la tesis cobraba ahora un sentido distinto del primitivo, puesto que en el Renacimiento se trataba menos de imitar a la naturaleza (este postulado, bajo la influencia del platonismo, fue relegado a un segundo plano) y más de imitar a los modelos perfectos, es decir, los antiguos. El convertir la imitación así concebida en objetivo del arte, y de la poesía en particular, fue una de las consecuencias del general renacimiento de lo antiguo, una consecuencia comprensible aunque no siempre deseable.

Este nuevo modo de entender la imitación halló su reflejo en la estética renacentista, y para expresar el nuevo lema se empleaba el antiguo término de *imitatio*, transformando de esta manera el sentido original de una de las nociones fundamentales de la teoría del arte.

«Tengo por ley todo aquello que gustaba a los grandes autores», nos dice Valla. Pero algunos humanistas —Pico, por ejemplo— entendían la «imitación» bastante libremente. Así, según su definición, «imitar» no significaba adaptar a sus propios escritos algunas formas concretas, sino el estilo de los grandes antecesores: *Nihil est aliud imitari nisi alieni styli similitudinem transferre in tua scripta*. Asimismo, los humanistas asociaban la imitación con la selección; el escritor debe seleccionar del pasado sólo lo más perfecto, sólo aquello que se preste al imitar; así se debe —al decir de Bembo— imitar la probidad de César, la majestuosidad de Cicerón, la concisión de Salustio y la riqueza de Livio. Pero algunos de los humanistas, al acoger el nuevo principio de imitación de los modelos, no renunciaron al antiguo de imitación de la naturaleza, por lo que «imitación» llegó a ser un término ambivalente, aunque, por otra parte, se creyera que como los antiguos habían sido fieles a la naturaleza, al imitarlos a ellos, se imitaba al mismo tiempo a la naturaleza misma.

12. El artista se representa siempre a sí mismo: *Ogni dipintore dipinge se medesimo*. Esta frase, atribuida a Lorenzo de Médicis, y frecuentemente repetida por

Los escritores renacentistas (así, la encontramos en Poliziano y Savonarola), era una tesis nueva y más bien inesperada a la luz de la antigua interpretación objetivista del arte.

Las tesis que acabamos de exponer, aunque expresadas por diferentes autores, constituyen un conjunto uniforme, siendo todas muy típicas de la época. Su origen, empero, era diverso. Unas fueron asumidas directamente de la Antigüedad: las tesis del valor de lo bello (1), de la belleza de la proporción (2) o del *furor poeticus* (7), pertenecían a la tradición platónica; la tesis de la retórica (6) era de procedencia aristotélica; el *delectare et prodesse* provenía de Horacio. En cambio la tesis de que las artes plásticas son artes liberales emparentadas con la poesía (3), de que el genio está por encima de la ley (9), de que existe una específica verdad artística (10), de que la imitación en el arte no ha de ser una imitación de la naturaleza sino de modelos perfectos (11), y de que el artista se representa en su obra a sí mismo (12) son genuina aportación renacentista al pensamiento estético, siendo unas muy valiosas (3, 10, 12), y dudosas las otras.

Parte de estas tesis humanísticas fue compartida por los artistas del Renacimiento, que también reconocían que la belleza estriba en las proporciones (2), que las reglas son obligatorias en el arte (6) y que el arte imita a la naturaleza (11), así como la tesis de la dignidad de las artes liberales (3) y su afinidad con la poesía (4).

6. *Valla*. Los humanistas, aunque coincidían en cuanto a los conceptos generales, divergían en lo que atañe a las cuestiones estéticas. En esto, a grandes rasgos, se dividían en dos grupos. El más numeroso —al que pertenecían Ficino, Pico o Landino— profesaba conceptos de procedencia platónica, siendo lo característico de ellos el tratar el arte como inspiración, y «furor» (hablaremos de ellos por extenso en el capítulo dedicado a la Academia platónica). Pero la otra corriente del humanismo era de orientación materialista y hedonista, siendo su mayor representante Lorenzo Valla (1405-1457), el autor de la *Elegantiae Linguae Latinae*.

Valla creía que el arte, como toda obra humana, debe estar al servicio del placer, que es la fuente de todo su valor. Así, la arquitectura, la pintura o la escultura, al igual que la música o el canto, proporcionan más júbilo que las virtudes morales¹¹, lo mismo que la buena oratoria que, incluso cuando instruye y nos conmueve, también y sobre todo nos complace.

Pero esta opinión, aunque perteneciente a otra tradición, era tan antigua como la platónica y como afirma el propio Valla, provenía de Aristipo y no de Crisipo, de los hedonistas y no de los moralistas.

Al contrario de una corriente y divulgada opinión, los humanistas no fueron los únicos representantes típicos del renacentismo, ya que la mayoría de los maestros universitarios no puede ser calificada de humanista. Los intelectuales constituían en realidad en el siglo XV un grupo poco numeroso, que no contaba con amplio apoyo ni aceptación social, un grupo que sólo ganó cierta importancia e influencia en la ciudad de Florencia y ya más tarde en Roma y en Venecia. Su estética, empero, fue típica de la época, apareciendo también en los escritos de autores que no eran humanistas.

7. *Savonarola*. El dominico Girolamo Savonarola (1452-1498), prior del monasterio de San Marco de Florencia, durante algún tiempo el hombre más influyente en la ciudad, luego acusado de herejía, excomulgado por Alejandro VI y quemado en la hoguera, fue enemigo encarnizado de los humanistas y de sus conceptos terrenales

y temporales del mundo y de la vida. Queriendo renovar la postura medieval y transcendente ante la vida, en sus fogosos sermones aplababa al renunciamento de la vanidad de este mundo. Y el pueblo florentino le siguió a él y no a los humanistas.

Fanáticamente entregado a la religión y muy competente en el terreno de la filosofía, Savonarola mostró gran interés por los problemas de estética. Así, en sus escritos —aunque sólo fueran sermones, o su tratado sobre «la sencillez de la vida cristiana»— encontramos más ideas concernientes a lo bello y al arte que en los textos de los mismos humanistas. Y lo que es más singular, las ideas de Savonarola se parecen bastante a las profesadas por dichos humanistas, pues este dominico, adversario de los humanistas en metafísica y ética, no lo eran en la estética. En lo que atañe al arte y la belleza, los humanistas y su enemigo abrigaban concepciones semejantes, propias de la época.

Las principales tesis de Savonarola eran:

1. El artista se representa sólo a sí mismo¹². Savonarola explica detalladamente esta idea: el pintor se representa a sí mismo no como hombre —dado que pinta leones y caballos, mujeres y hombres distintos que él— pero sí en cuanto pintor, es decir, que representa las cosas conforme su propia concepción (*secondo il suo concetto*).

2. Si bien el arte imita a la naturaleza, su particularidad reside justamente en aquello que no es imitación (*ea sunt proprie artis, quae non vere naturam imitantur*).

3. El arte trata de imitar a la naturaleza, pero no pudiendo imitarla en todo (*non pui l'arte imitare la natura in tutto*), tampoco puede igualarse en todo con ella. Las cosas simples (*simplicia*) de por sí (*naturaliter*) gustan más que los artificiosos productos del arte (*artificialia*), y los objetos de la naturaleza gustan más que las invenciones del hombre (*inventio humana*)¹³. En especial, es inalcanzable para el arte la vida propia de lo natural (*uno certo vivo che ha lo naturale*), que es causa de que un rostro o una figura siempre sean más hermosos en la naturaleza que pintados.

4. La belleza es una cualidad (*qualità*) que estriba en la proporción y adecuación de las partes, sostiene Savonarola, conforme con la tradición clásica. La belleza no consiste, pues, ni en los colores, ni en la similitud, sino que es cierta forma que proviene de la conveniencia de elementos y colores. De esta armonía emana la cualidad que los filósofos llaman belleza¹⁴. Mas, ¿de dónde las proporciones toman esta forma, esta cualidad, esta Belleza? Si lo investigamos, nos convenceremos de que procede del alma, responde Savonarola, conforme con Plotino. Los cuerpos son hermosos porque expresan al alma, y tanto más bellos son cuanto más bella es el alma expresada por ellos. Esto no lo niegan ni siquiera aquellos que cuidan más del cuerpo que del alma, afirma Savonarola¹⁴.

5. La poesía puede alcanzar sus metas prescindiendo de la forma versificada¹⁵, asegura Savonarola coincidiendo en esta ocasión con Aristóteles. Para cumplir con las tareas del poeta basta con valerse de las metáforas (*decentes similitudines*). Esta idea será repetida por decenas de escritores de los siglos XVI y XVII, sin saber que Savonarola había sido su precursor.

6. La poesía tiene que obedecer a la lógica, y sin ella nadie puede ser poeta¹⁶. También esta tesis coincidía con el pensamiento aristotélico.

De todas estas tesis, tal vez sean las más apreciables la concepción de lo bello en cuanto cualidad —preconizada también por algunos otros escritores del Renacimiento— y el subrayar la importancia de la expresión en el arte (1 y 4). En el fondo, las ideas de Savonarola acerca del arte concordaban con la tradición, sea la aristoté-

lica o la platónica, y, por tanto, con los conceptos de los humanistas, cuya estética se salía poco de los marcos tradicionales. Pero Savonarola trató más los problemas estéticos que los humanistas, y además sus aserciones eran mucho más atrevidas (especialmente las referentes a la imitación en el arte). Y, finalmente, prevalece en Savonarola la tradición aristotélica, más ponderada que la profesada por los humanistas. Si la estética de este predicador religioso difiere de la de los humanistas, es en el no discurrir extensamente sobre el *furor poeticus* y sobre el Dios-poeta.

D. TEXTOS DE LOS HUMANISTAS Y DE SAVONAROLA

G. MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, III, 131

1. Primo de ipsa hominis intelligentia agemus... Quanto mentis acumine Philippus cognomento Brunellesens, architectorum omnium nostri temporis facile princeps, magnum vel potius maximum Florentinae aedis fornix illum admirabilem, nullum lignorum ferorumve armamentis, incredibile dictu, fabricatus est. Nec minori vel maiori potius industria, egregios pictores, praecipuos sculptores, quaedam solemnia pinxisse novimus. Sed, ut ad altiora et liberatiora ingeniarum artium monumenta ascendamus, quid de poetis commemorabimus? Quos poemata et figmenta tanta ingenii acie finxisse constat, ut non sine aliquo caelestis mentis instinctu ea perfecisse et absolvisse videantur... Nostra, hoc est humana sunt, quoniam ab hominibus effecta, quae cernuntur... Nostrae sunt picturae, nostrae sculpturae, nostrae sunt artes, nostrae scientiae.

B. FACIUS, *De viris illustribus*, Flor. 1745, pág. 43

2. Est enim inter Pictores ac Poetas magna quaedam affinitas. Neque enim aliud est pictura quam poema tacitum.

AE. S. PICCOLOMINI, en: *Opera* Basilea, 1571, pág. 646, (cit. Garin, *Il Rinascimento italiano*, pág. 94)

3. Amant se artes hae eloquentia et pictura ad invicem. Ingenium pic-

OBRAS CREATIVAS DEL ARTE

1. En primer lugar, nos ocuparemos de la inteligencia misma del hombre. [...] Con qué agudeza de mente Filippo Brunelleschi, el primero, sin duda, entre todos los arquitectos de nuestra época, construyó la gran, o mejor dicho, la mayor cúpula portentosa del templo de Florencia sin emplear herramientas de madera ni de hierro, algo increíble de contar. Y sabemos que excelentes pintores y extraordinarios escultores han pintado ciertas cosas solemnes con no menor o incluso con mayor destreza. Pero para que accedamos hasta los más elevados y francos monumentos de las artes liberales, ¿qué vamos a mencionar de los poetas? Es evidente que ellos han elaborado poemas y creaciones con tanta agudeza de ingenio que no parece que las hayan logrado y culminado sin alguna inspiración de la mente celestial. Son nuestras, esto es, son humanas, puesto que son logros que los hombres han pergeñado. Y nuestras son las pinturas, las esculturas, las artes y las ciencias.

RELACIÓN ENTRE LA PINTURA Y LA POESÍA

2. Hay, en efecto, una gran finidad entre pintores y poetas. De hecho, un cuadro no es otra cosa que un poema silencioso.

RELACIÓN ENTRE LA PINTURA Y LA RETÓRICA

3. Estas artes, la retórica y la pintura, se desean mutuamente. La pintura anhela el talento, y

tura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum.

F. FILELFO. *Epistolae*. XXIV

4. Et quoniam orator finitimus est persimilisque poetae et excepta artiore illa numerorum lege fingendique licentia plane idem, non minus gaudeo in universa me poesi orator videri quam poeta.

L. BRUNI, *Epistolarum*, VI, 1

5. Sunt enim furoris, ut a Platone traditur, species duae: una ex humanis proveniens morbis, mala profecto res et detestanda; altera ex divina mentis alienatione. Divini rursus furoris partes quatuor: Vaticinium, mysterium, poesis et amor... Poema quod ex furore sit, sanorum hominum artificio est anteponendum.

L. BRUNI, *Vita di Dante* (ed. 1928, pág. 59)

Così nella poesia alcuno per interna agitazione e applicazione di mente poeta diviene, e questa è la somma e la più perfetta specie di poesia.

L. BRUNI, *De studiis et litteris liber* (ed. 1928, pág. 18)

6. Ingenium poetae admirari soleo, rem autem ipsam, quia ficta esse, nequaquam attendere.

C. TRAPEZUNTUS (cit. Vossler, *Poetische Theorien*, pág. 79)

7. Veritas igitur est, qua conficitur, ut quod auditori persuadere coneris, id tibi prius persuasum esse videtur, quod etsi pronunciatione maximo consequimur, tamen et ea dicendi forma plurime iuvat, cui veritatis nomen est.

la retórica demanda talento, pero no el vulgar, sino el elevado y supremo.

REIACIÓN ENTRE LA POESÍA Y LA RETÓRICA

4. Y puesto que el orador es similar y muy parecido al poeta, e incluso completamente idéntico si se exceptúa la norma más restringida de los ritmos y la libertad de creación, no menos me alegra aparecer como orador que como poeta en el panorama del arte poético universal.

FUROR POETICUS

5. Hay dos clases de éxtasis, como recoge la tradición desde Platón: uno procedente de la enfermedad humana, estado funesto y que hay que rechazar; el otro, fruto de una enajenación divina de la mente. A su vez, las partes del éxtasis divino son cuatro: el vaticinio, el misterio, la poesía y el amor. [...] El poema que surja del éxtasis se ha de preferir al artificio de los hombres cuerdos.

Así, alguno en la poesía, por su mental actividad y aplicación interna, se hace poeta, siendo ésta la más perfecta y elevada clase de la poesía.

LO IMPORTANTE ES EL POETA Y NO LA OBRA

6. Suco admirar el talento del poeta, en cambio no acostumbro de ningún modo a prestar atención al asunto mismo, puesto que ha sido inventado.

LA VERDAD

7. Existe, por tanto, una verdad con la que se consigue que parezca que tú estás previamente convencido de algo de lo que intentas persuadir al auditorio, a lo cual, aunque tratamos de conseguirlo principalmente con la expresividad, contribuye sin embargo también mucho una manera de hablar a la que se da el nombre de «verdad».

8. Graphice pictoribus, statuarijs, caelatoribus, sculptoribus, fictoribus, encaustisque communis est, sic artibus conferens authore Nicomacho, quemadmodum philosophiae conferunt mathematicae.

L. VALLA, *De Voluptate* (1431), *Opera*, 915

9. Quid suavius, quid delectabilius, quid amabilius venusta facie? Adeo vix ipse in coelo intuitus jucundior esse videtur... Qui pulchritudinem non laudet hic aut animo, aut corpore caecus est, et si oculos habet, illis orbandus, quos se habere non sentit.

L. VALLA, *Elegantiae linguae Latinae*, 1548.
prae f.

10. Illae artes quae proximae ad liberales accedunt, pingendi, sculpendi, fingendi, architectandi.

L. VALLA, *De Voluptate*. II. 39 *Opera*, 960

11. Etenim non solum leges... ad utilitatem, quae voluptatem parit, inventae sunt, verum etiam urbes et civitates... Quid commemorem innumerabiles artes, praeter illas, quae vocantur liberales, sive ad rerum necessitatem, sive ad elegantiam spectantes, ut agricultura, ut fabrica, architectura, textura, pictura, purpuraria, statuaria, navicularia? An earum aliqua quippiam de honestate seminavit? quid ipsae liberales? an numeri, an mensura, an cantus, virtutes honestatis informant?... Poetae quidem, ut Horatius ait, aut prodesse volunt, aut delectare et hoc in alios, in se vero ipsos gloriam... Oratoria vero, quae regina rerum est, tria genera orationis habet, quorum duo docere et movere, quo referuntur vos videritis, tertium certe, quod est delectare, ipso nomine declarat, Aristippeum sit, an Chrisippeum.

EL ARTE DE DIBUJAR

8. El dibujo es común a pintores, escultores, cinceladores, tallistas, artesanos y esmaltadores, siendo así útil a las artes, según Nicómaco, de la misma forma que las disciplinas filosóficas contribuyen a las científicas.

UN ROSTRO HERMOSO

9. ¿Qué hay más delicado, más placentero y más agradable que un rostro hermoso? Hasta tal punto que la mirada misma difícilmente parece estar más dichosa en el cielo. [...] El que no ensalza la belleza es ciego del alma o del cuerpo, y si tiene ojos, habría que sacárselos porque no siente que los tiene.

LAS BELLAS ARTES Y LAS ARTES LIBERALES

10. Las artes de la pintura, de la escultura en piedra y bronce y de la arquitectura son las más afines a las artes liberales.

LAS ARTES ESTÁN AL SERVICIO DEL PLACER

11. Y en efecto, no sólo las leyes han sido concebidas con vistas a la utilidad, la cual proporciona placer, sino también las ciudades y la civilización. [...] ¿Qué he de decir sobre las incontables artes que, además de las que se denominan liberales, se orientan a la necesidad de las cosas o su disfrute, como la agricultura, la artesanía, la arquitectura, la tejeduría, la pintura, el arte de la púrpura, la escultura y la construcción naval? ¿Es que alguna de ellas ha producido algo sobre la moralidad? ¿Lo han hecho las mismas artes liberales? ¿Acaso los versos, la escansión o el canto conforman las virtudes morales? [...] Ciertamente los poetas, como dice Horacio, pretenden instruir o deleitar a los demás mientras anhelan la gloria para sí mismos. [...] La oratoria, a su vez, que es la reina de las cosas, comprende tres géneros de discurso, de los cuales vosotros habéis visto a dónde se dirigen dos, a instruir y a conmover; el tercero, con todo, que pretende deleitar, muestra por su mismo nombre que procede de Aristipo o de Crisipo.

G. SAVONAROLA. *Prediche sopra Ezechiele*. XXVI (ed. R. Ridolfi, I. 242)

12. E si dice che ogni depintore depinge se medesimo, né depinge già in quanto uomo perchè fu delle immagini di leoni, cavalli, uomini e donne che non sono sé ma depinge sé in quanto depintore: id est secondo il suo concepto; e benchè siano diverse fantasie e figure de' dipintori che dipingono, tamen sono tutte secondo il concetto suo.

G. SAVONAROLA. *De simplicitate vitae christianae*, Lyon. 1638, III. 1, 87

13. Ars tamen conatur imitari naturam. Et quia non potest eam aequare, dicimus ea proprie artis esse, quae artifices operantur et non vere naturam imitantur... Omnibus hominibus naturaliter magis placent opera simplicia quam artificialia.

G. SAVONAROLA. *Prediche sopra Ezechiele*. XXVIII (ed. Ridolfi v. I. pag. 374)

14. Io vorrei sapere che cosa è bellezza. La bellezza non consiste solo nelli colori, ma è una qualità che resulta dalla proporzione e corrispondenza delli membri e delle altre parti del corpo; tu non dirai che una donna sia bella per avere uno bello naso o belle mani, ma quando vi sono tutte le proporzioni. Dove viene adunque questa bellezza? Se vai investigando vedrai che è dalla anima... Item, vedi che uno dipintore che faccia una figura al naturale, sarà sempre più bella naturale che la dipinta; e sia maestro buono a suo modo, non può darli uno certo vivo che ha la naturale e non può l'arte imitare la natura in tutto.

G. SAVONAROLA. *Opus perutile*, 1534, fol. 15 (cit. Buck)

15. Potest enim poeta uti argumento suo et per decentes similitudines discurrere sine versu.

EL PINTOR SE REPRESENTA A SÍ MISMO

12. Según se dice, todo pintor se pinta a sí mismo; y si no en cuanto hombre, ya que si hace imágenes de leones, caballos, hombres y mujeres que no son él, sí se pinta a sí mismo en tanto que pintor, esto es, según su concepción: y aun siendo distintas las fantasías y figuras que pintan los pintores, todas son, sin embargo, según su concepción.

RELACION ENTRE EL ARTE Y LA NATURALEZA

13. El arte, por su parte, trata de imitar a la naturaleza. Y como no puede igualarla, afirmamos que en particular es propio del arte lo que los artistas crean y lo que realmente no imita a la naturaleza. [...] A todos los hombres les agradan más las cosas simples de por sí que los artificios.

LA BELLEZA ES UNA CUALIDAD; BELLEZA DEL ALMA: BELLEZA VIVA

14. Bien querría saber qué cosa es la belleza. La belleza o consiste sólo en los colores, sino que es una cualidad que resulta de la proporción y correspondencia de los miembros y de las restantes partes del cuerpo; no dirás, pues, que una mujer sea bella por tener nariz bella o bellas manos, sino cuando coinciden todas las proporciones. ¿De dónde viene, pues, esta belleza? Si investigando sigues ves que del alma viene... Además puedes ver que cuando un pintor realiza una figura del natural, siempre es más bella la natural que la pintada; y por más que a su modo sea un buen maestro, no le podrá dar realmente esa vida que tiene lo natural, no pudiendo el arte imitar en todo a la natura.

LA POESÍA Y EL VERSO

15. El poeta puede, en efecto, hacer uso de su juicio y expresarse mediante metáforas armoniosas sin el verso.

16. Impossibile est enim quemquam qui logicem ignorat vere posse esse poetam.

16. Es imposible que alguien que desconozca la lógica pueda verdaderamente ser poeta.

6. ALBERTI

1. *Bibliografía.* Los humanistas se dedicaban a la poesía, mas ninguno de ellos escribió una poética, lo mismo que los artistas del siglo XV que escribían sobre arte no lograron elaborar una teoría completa. La única excepción a este principio es la persona de León Battista Alberti (1404-1472)^a, autor de amplios e importantes tratados sobre las distintas artes que escribió siendo muy joven, ya que los dos tratados principales pertenecen a la primera mitad del siglo XV.

Alberti era hijo de una poderosa familia florentina que, condenada al exilio, tuvo que abandonar la ciudad. Nacido en Génova, estudió en Padua y en Bolonia y trabajó en Mantua y Rimini, pero sobre todo en Roma, en la corte de Nicolás V, donde murió. Sólo en 1428 pudo volver a Florencia, pero allí permaneció poco tiempo ya que su carácter inquieto, así como sus diversas ocupaciones y encargos, le obligaron a cambiar de residencia. Por su actividad intelectual y artística junto con Leonardo, Alberti suele ser considerado como el hombre del Renacimiento por antonomasia. Así, escribió diversas obras literarias, diálogos, cuentos y fábulas; y es autor de numerosos trabajos científicos en diferentes disciplinas. Además era famoso por su extraordinaria destreza física: domaba caballos indómitos, no tenía igual en el manejo de la lanza, las flechas por él disparadas atravesaban armaduras de hierro. Y era capaz de lanzar manzanas por encima de la enorme catedral florentina. Pero no eran inferiores sus dotes artísticas: pintaba, esculpía y fue uno de los más influyentes arquitectos renacentistas. Sus obras, como el palacio florentino de los Rucellai (1446-1451), la fachada de la iglesia florentina de Santa María Novella (1456-1470) o las iglesias de Rimini (1446-1455) y Mantua (1470-1494) pertenecen a las edificaciones que decidieron sobre las formas del estilo renacentista. Pero no obstante las grandes virtudes y méritos de Alberti en tanto que artista, es mayor aún su aportación a la teoría del arte.

Mientras que los artistas de su tiempo aprendían su oficio en los talleres, Alberti cursó estudios universitarios. Su interés por la arquitectura vino bastante tarde. Además hacía diseños de cuya ejecución se ocupaban otros, pero su tratado muestra que conocía a la perfección los problemas prácticos del arte de construir.

^a La más amplia monografía de Alberti en tanto que teórico del arte: I. Behn, *L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, 1911. También sobre Alberti: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1940, § 1; y K. Clark, *L. B. Alberti on Painting*, 1944. Tratados de carácter detallado: A. Stokes, *Art and Science, a study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, Londres. V. Zoubov, *L. B. Alberti et les auteurs du Moyen Age*, en: *Medieval and Renaissance Studies*, IV, 1958, y: I. B. Alberti et Leonardo da Vinci, en: *Raccolta Vinciana*, XVIII, 1960. M. Rzepinska, *Doktryna i uizja artystyczna w rozprawie Albertiego o malarstwie* (La doctrina y visión artística en el tratado albertiano de la pintura), en: *Estetyka*, vol. IV, 1963.



5. LORENZO VALLA
Grabado de J. J. Boissard, s. XVI.



6. GIROLAMO SAVONAROLA
Grabado de J. J. Boissard, s. XVI.

Sus amplios conocimientos y talento le llevaron a ocuparse de las artes así como de las ciencias, de las ciencias particulares, no de la filosofía general. En una centuria en la que había más filósofos que científicos, Alberti fue científico y no filósofo: un científico y erudito en varias disciplinas; en ciencias naturales, humanidades y conocimientos técnicos. Así, publicó tratados científicos en diversos campos, no sólo del arte, sino también sobre temas jurídicos, morales, sociales y estadísticos; y escribió sobre óptica, navegación y cría caballar, mostrando gran competencia en todas estas materias. En la universidad estudió derecho, pero profundizó en los *studia humanitatis* como los mejores humanistas; los estudiosos de la época tomaron un ensayo suyo escrito en el estilo de Luciano por un original del escritor antiguo. Su conocimiento del griego era tan bueno como el del latín, y el latín lo dominaba con igual soltura que el italiano, escribiendo en ambos idiomas, aunque, por otra parte, encabezara la batalla orientada hacia la eliminación del latín en favor de la lengua vulgar. Sus conocimientos de óptica no llegaban tal vez a la altura de especialistas como Piero della Francesca, ni conocía la anatomía tan bien como Leonardo, pero se ocupó de estas disciplinas antes que ellos. Como buen hijo de su época, fue hombre muy leído: conocía tanto a Vitruvio, en el que se inspiró en numerosas ocasiones, como a Platón, aunque su filosofía no le sirviera de mucho, ya que la filosofía misma no le interesaba, y la ideología platónica le era bastante ajena.

Alberti vivió y trabajó en los principales centros del Renacimiento italiano. 'Trató con los máximos y más destacados representantes de la intelectualidad de su época: de joven, con el humanista Filelfo; de mayor, con Ficino y los hombres con él relacionados. Fue hombre de confianza de tres papas y de los señores de Malatesta y de Gonzaga, sin que él mismo ocupara puestos de relevancia. El cargo de lector papal, que desempeñó durante bastante tiempo, le aseguraba medios suficientes para vivir. Rodeado de personas implacables y entregadas a la buena vida, él tenía por su parte costumbres austeras. También escribió un libro *Sobre la familia*, muy admirado por sus contemporáneos.

2. *Los escritos.* De entre sus grandes trabajos dedicados a las artes —arquitectura, pintura y escultura— el primero fue el tratado *De pittura*, escrito en 1435 en latín, y al año siguiente en italiano. La versión latina fue impresa en 1540, mientras que la italiana tuvo que esperar su publicación hasta el siglo XIX. El segundo, *De re aedificatoria*, dividido en diez libros, fue escrito entre los años 1450-1452 y editado póstumamente en 1486 (su traducción al italiano se publicó en 1546). Y, finalmente, el tratado de escultura, *De statua*, menos extenso que los dos anteriores, fue elaborado alrededor del año 1464. La versión original en latín se imprimió en el siglo XIX, mientras la traducción italiana apareció en 1568.

Así, pues, todos los escritos de Alberti fueron publicados póstumamente, lo que no impidió, empero, que su autor fuera muy conocido ya en vida y que ejerciera una importante influencia en el arte de su tiempo.

Sus tratados, concentrados en problemas particulares, contienen mucha información y consejos prácticos, preceptos y observaciones, al tiempo que ofrecen una respuesta a cuestiones fundamentales y generales de la estética. Mientras en el tratado de arquitectura hay fuertes huellas de inspiración vitruviana, el de pintura no tiene precedentes, puesto que los trabajos anteriores dedicados a este arte trataban exclusivamente de cuestiones técnicas. Ello no obstante, ambos desempeñaron un papel de igual importancia en la historia y desarrollo del pensamiento estético.

3. *Las concepciones.* Alberti era consciente de que sus trabajos sobre arte no tenían precedentes. «Al proponerme nuevos objetivos, empezaré por nuevas reglas» dice. Y, efectivamente, sus escritos significan un giro en la historia del arte, reflejando los cambios que se estaban operando en el arte de entonces o bien iniciando dichos cambios. Al analizar sus trabajos podemos distinguir seis características esenciales y significativas, a saber:

a. Vuelta hacia el naturalismo y abandono de la concepción transcendente y simbólica del arte. Aunque en numerosas ocasiones Alberti se expresara como persona religiosa en lo que al arte respecta, lo separó de la religión, y no asociaba la belleza con el mundo transcendente, como era uso en la Edad Media.

b. Vuelta hacia el empirismo y abandono de la concepción apriorística y mística de lo bello, mantenido en el siglo XV por los neoplatónicos de la escuela florentina. Alberti sostenía que los conocimientos de arte deberían basarse en la experiencia y sólo las experiencias deberían ser elaboradas matemáticamente. Las proporciones de los o cuerpos o las leyes de la perspectiva, una vez fijadas empíricamente, deberían ser presentadas en números y figuras geométricas.

c. Abandono de la concepción absolutista de lo bello y de las normas artísticas. Si bien el arte está sujeto a principios racionales y reglas generales, el descubrimiento y sobre todo la aplicación de estos principios y reglas es cuestión de raciocinio e intuición. Los principios y reglas pueden aplicarse de diversas maneras. ¿Y de qué se ocupa el arte? De lo que «grande y pequeño, largo y corto, alto y bajo, ancho y estrecho», y «todas estas cualidades, llamadas accidentes por los filósofos, son de tal naturaleza que sólo se las puede conocer comparativamente». Era ésta una afirmación que reflejaba el espíritu de la vía moderna bajomedieval, su pluralismo y relativismo.

d. Afirmación de la actitud estética, y abandono de la evaluación del arte realizada desde un punto de vista moral. Hasta ese momento, la teoría del arte y la teoría de lo bello se habían desarrollado por separado. Antes de Alberti nadie había reparado gran cosa en la relación entre lo bello y el arte. La *belleza* era algo nuevo en la teoría del arte y, especialmente, en la teoría de las artes plásticas.

e. Insistencia en el humanismo, dirigida a separar a los artistas de los artesanos y elevar su obra a la categoría de trabajo intelectual. Era ésta una tendencia común en todo el Renacimiento, pero las aspiraciones de Alberti iban más lejos puesto que quería que los artistas fueran considerados como científicos.

f. Vuelta hacia el clasicismo y abandono de la concepción transcendente del arte, tan manifiesta en el gótico.

4. *Concepción de lo bello.* En los trabajos de Alberti dedicados a la teoría del arte figura en primer plano el concepto de lo bello, un concepto que ya en la Edad Media quedó separado del del bien (principalmente por Tomás de Aquino), pero por el cual realmente sólo se interesaba el siglo XV.

A juicio de Alberti, admiramos el mundo más por su belleza que por su utilidad. Y ¿en qué consiste lo bello? Lo bello es —siempre según Alberti— armonía, disposición conveniente de las partes y proporción perfecta. Empleando un antiguo término latino, poco usado fuera de la retórica, llamó Alberti esta armonía *concininitas*, convirtiendo así esta palabra en un lema del Renacimiento. La *concininitas* fue traducida al italiano de diversas maneras, siendo la más frecuente la palabra *concerto*⁶.

Y Alberti mismo la substituyó a veces con nombres como *consensus*, *conspiratio partium*, o, en italiano, con *consenso* y *concordanza*.

Alberti trató de definir la belleza en dos ocasiones; en el libro VI *De architectura* la define simplemente como armonía —*concinuitas*—, y en el libro IX da una definición más amplia⁷: la belleza es cierto consenso y concordancia de las partes en cualquier lugar en que se encuentren, cuya concordancia ha de obtener según determinado número, acabamiento y disposición tal como lo exige la armonía, esto es, la principal tendencia de la Naturaleza.

Era ésta una concepción de lo bello idéntica a la antigua y medieval —*concinuitas* era el equivalente exacto de la *simmetría* griega y la *consonantia* medieval— aunque a fines de la era antigua su versión original sufriera una pequeña modificación y algunas corrientes medievales la mantuvieran sólo parcialmente, admitiendo que sobre la belleza decide la *consonantia*, pero también la *claritas*. La mera *consonantia* había sido substituida en la Edad Media por *consonantia et claritas*, y gracias a Alberti volvió a predominar durante algunos siglos la identificación de belleza con armonía y proporción, con *consonantia* y *concinuitas*.

Las principales tesis de Alberti concernientes a lo bello sostenían que:

a. Para cada cosa hay una sola disposición armónica y perfecta de las partes y, por tanto, para cada cosa hay una sola belleza. La belleza es armonía de la totalidad de las partes, adaptadas unas a otras de tal modo que no se puede añadir ni cambiar nada sin estropear el conjunto⁸. No añadir, no quitar, no cambiar nada, era la fórmula enunciada hacía tiempo por Aristóteles, pero precisada y popularizada por Alberti, y muy repetida luego por los teóricos del arte⁹.

b. La disposición consiste en cierta y determinada proporción⁸. «Entre los números, algunos parecen favoritos de la Naturaleza antes que los otros». Hay tres proporciones perfectas —afirma Alberti— renovando la vieja concepción pitagórico-plástica: la proporción aritmética ($m = \frac{a+b}{2}$), la geométrica ($m = \sqrt{ab}$), y la musical ($\frac{a}{b} = \frac{m-a}{b-m}$). Estas proporciones, que gustan siempre, deleitando la vista y el oído, son obligatorias tanto en la arquitectura como en la pintura y en la música.⁹

Y aunque Alberti comprendía la diversidad e inconstancia de las cosas, creía también que éstas tienen elementos constantes o inmutables (*constans atque immutabile*) de los que dependen precisamente la armonía y la belleza.

c. Las armónicas proporciones no son invento del hombre, sino que se dan en la naturaleza y son las leyes que la rigen: la armonía penetra en la esencia de todo¹⁰. Para el hombre, en cambio, la armonía constituye una finalidad, una indicación para su arte, una condición de perfección. La belleza, pues, es ley y fin; ley de la naturaleza y objetivo del hombre.

d. La belleza es una cualidad objetiva de las cosas y no una reacción subjetiva de los hombres. Alberti creía que era errónea la tesis de que no existe la belleza objetiva y que la belleza cambia según los gustos del contemplador, tachando de ignorantes a sus partidarios (dicen «que no existen las cosas que no saben»¹¹).

e. Alberti se interesaba poco por la filosofía, y las especulaciones neoplatónicas le resultaban tan ajenas como el subjetivismo de los pirronistas. No obstante lo cual,

⁷ *Lib. Nicom.* 1106 b 9-16 y *Poet.* VIII, 4; P. Palme, *Ut architectura poesis en: Idea and Form*, 1959.

las ideas filosóficas penetran también en las opiniones de aquellos que muestran desinterés por esta disciplina. El concepto de armonía —*concinmitas*— entendida como proporción adecuada de las partes, así como la tesis de que la belleza es una cualidad objetiva de las cosas, asumidos por Alberti, procedían de los filósofos clásicos, de los pitagóricos y de Platón. Ya en la Antigüedad los pirronistas habían negado el carácter objetivo de lo bello (pero no el que consistiera en la proporción), mientras que los neoplatónicos no admitían la tesis de que la belleza dimanara de la proporción (sin oponerse a su carácter objetivo). Alberti volvió a los conceptos clásicos, y la autoridad de que gozaba fue la causa de que en las centurias siguientes se concibiera la belleza como proporción.

f. Alberti profesaba por último la tesis de que es bello lo que es útil y conveniente. Una casa es bella cuando ha sido construida conforme al interés de su inquilino, a su destino, a las circunstancias. Tampoco ésta era una idea nueva, pues se conocía en la Antigüedad y el Medievo: las cosas que son bellas porque son convenientes los griegos las llamaban *πρέπον*, los escolásticos *aptum* y *decorum*, y los seguidores de Alberti también las llamarán *decoro*. Y dado que el *decorum* supone armonía y concordancia (de forma y contenido), en una interpretación amplia del concepto caba también la *concinmitas*. Ello no obstante, en la concepción albertiana de lo bello se advierte cierto dualismo; la belleza en tanto que perfecta proporción y la belleza en tanto que *decorum* = adecuación o, en otras palabras, la belleza como conveniencia de forma, y la bellezacommo consenso de forma y contenido.

5. *Concepción de la naturaleza*. A. Para Alberti la armonía era una cualidad tanto del arte como de la naturaleza¹⁴; la armonía existió en la naturaleza antes de que el hombre la proporcionara con su arte: la *concinmitas* es *primaria ratio naturae*. La naturaleza aspira a que todas sus obras sean perfectas, y no podrían serlo sin armonía. Como podemos verlo por doquier, la naturaleza derrocha constantemente la belleza⁴, y aunque no todo en ella sea perfecto (*absolutum atque omni ex parte perfectum*), constituye el más seguro modelo de lo bello. Así lo entendían los pensadores antiguos cuando se proponían como meta la imitación de la naturaleza, la mayor artífice de todas las formas⁷.

B. Asimismo, era para Alberti la imitación de la naturaleza el camino adecuado para el arte. En cambio, entendía la imitación de una manera distinta a la que pudiéramos esperar: imitar no significaba para él representar el aspecto de la naturaleza. La imitación de la naturaleza por el arte —a su modo de ver— era una imitación de las leyes que la rigen, del orden que reina en ella. Era, pues, la imitación de la naturaleza de la que antaño escribiera Platón, pero no Demócrito. Y la imitación así concebida abarcaba todas las artes y era propia de la pintura o escultura, pero también de la arquitectura. Así, imita a la naturaleza no sólo el pintor que pinta un retrato o un paisaje, sino también el arquitecto que observa las leyes de la estética.

C. Ciertas artes, empero, como la pintura o la escultura, imitan también el aspecto de lo natural. El objetivo del pintor —dice Alberti— es circunscribir con líneas y llenar con colores la superficie de cada cuerpo, pintado de tal modo que parezca lo más relevante y lo más similar posible al cuerpo representado¹⁷.

Alberti recomienda esta imitación de la naturaleza, pero no sin reparos, ya que creía que las artes pueden no sólo imitar la belleza de las cosas, sino también añadirles una nueva belleza, lo cual coincidía con la convicción de que, aunque la natu-

raleza aspire a la perfección, no todo en ella es perfecto. La naturaleza es maravillosa, pero siguiendo sus modelos pueden hacerse cosas más maravillosas aún; al imitarla, las artes deben escoger lo más hermoso de ella, debiendo realizar una selección²⁰. Será pues útil escoger de cada cuerpo aquella parte que sea digna de alabanza, porque la plenitud de la belleza nunca se encuentra en un cuerpo, sino que al contrario es poco frecuente y se encuentra en muchos cuerpos.

Este primer intento moderno de determinar la relación entre el arte y la naturaleza no era una idea nueva. Del mismo modo se había entendido la imitación en la Antigüedad: como imitación de la naturaleza, pero imitación selectiva y perfeccionadora a la vez que generalizadora, es decir, no sólo como imitación de los objetos particulares, sino de los tipos y los géneros. También esta concepción había sido muy divulgada en la Antigüedad, y Alberti no hizo más que conservarla y transmitirla a los tiempos modernos.

6. *Concepción del arte.* De las opiniones de Alberti acerca de lo bello y la naturaleza emanan sus dos tesis fundamentales del arte. Primero, que la finalidad del arte es la belleza; y, segundo, que el medio para conseguirla es la imitación de la naturaleza.

A. Si hemos de pintar un cuadro —dice en el tratado de pintura— pensemos sobre todo que modo y disposición serán los más hermosos¹⁸. Los hombres admiramos las obras que son decorativas y graciosas, *ornata et grata*; por eso en un cuadro el pintor debe perseguir la conveniencia de todas las partes, porque sólo entonces todas ellas convergerán en la belleza única¹⁹. Frases como ésta, que recalcan la vinculación del arte con lo bello, son muy frecuentes en la obra de Alberti, abundando más que en la obra de cualquiera de sus predecesores, incluso entre los antiguos.

B. La otra tesis artística de Alberti concernía a la relación entre arte y naturaleza. Como hemos señalado, el arte es imitación de la naturaleza¹⁶, pero más que imitación de su aspecto es imitación de sus leyes, y, además adopta el carácter de una selección. Los conceptos de Alberti conducen a dos conclusiones. Primero, gracias a la posibilidad de elegir, el arte no puede estar por encima de la naturaleza; y, segundo, la imitación no es pasiva, requiere iniciativa por parte del artista y más que copiar significa representar las cosas. Tal interpretación de la imitación concordaba con la antigua concepción aristotélica, sepultada en el olvido durante muchos siglos.

Alberti emplea términos como *imitare*, *ritrare* y *ingere* (inventar), siendo este último el más idóneo para expresar los conceptos aristotélicos y albertianos concernientes a la actitud del arte ante la naturaleza. El carácter creador y activo del arte queda también de manifiesto en la teoría albertiana del diseño, de que hablaremos en adelante.

C. En grado no menor que la ciencia, el arte está sujeto a ciertos principios, reglas y valores²⁷. «Quien los haya advertido y utilizado en el arte atentamente, alcanzará propósitos de la mayor hermosura». El arte debe obrar conforme a justos principios¹⁵.

Pero si está sujeto a reglas, el arte es cuestión de necesidad^{9, 10} no de opción y libertad. Las obras de arte han de ser bellas, y a la belleza no se le puede añadir, quitar ni cambiar nada. Así, pues, según el concepto de Alberti, el arte es una específica combinación de la necesidad con la iniciativa del artista.

D. Lo esencial en una obra de arte es la conveniencia, la adecuación de las par-

res, y como éstas sólo se encuentran en un organismo vivo, la obra de arte será buena cuando esté modelada como los organismos, cuando esté construida orgánicamente, cuando tome modelos de la naturaleza. No sólo una estatua sino también una casa deberían ser *quasi come uno animale*¹¹.

E. Además de la conveniencia de las partes decide sobre el valor del arte su riqueza. Su abundancia, y su variedad (*copia e varietà*)²¹, así que, además de unidad, el arte debe caracterizarse por la diversidad. Ello no obstante, Alberti menciona estas dos cualidades por separado, como si no hubiera relación alguna entre ellas, y no usa nunca la fórmula *unitas in varietate*.

F. Alberti percibe el valor del arte tanto en el contenido de las obras como en su forma. La mayor obra del pintor será un cuadro que represente «historias (*istoria*) humanas»²², afirma también haciendo así hincapié en el contenido de la obra. Pero en la frase siguiente a la indicada añade a la anterior que son partes del cuadro los distintos cuerpos, partes de los cuerpos los miembros, y partes de los miembros la superficie. Así, pues, las partes primeras en la pintura son las superficies, de cuya composición nace la gracia que se llama belleza²². Es decir, los elementos de la pintura son las superficies, que deciden sobre la belleza de la forma. Difícil imaginarse una evaluación más alta del papel de la forma en el arte.

G. En su tratado de pintura sostiene Alberti que nadie afirmará que pertenecen al pintor aquellas cosas que no podemos ver: el pintor trata de reproducir sólo lo que ve²³. Y otro tanto se refiere a la escultura y arquitectura que son artes exclusivamente visuales. En la pintura o escultura las cosas visibles no son, pues, signos ni símbolos sino objeto del arte. Y, al hablar de perspectiva, añade Alberti: «No se me ha de considerar como matemático, sino como pintor». Pues el matemático, eludiendo toda materia, mide las formas de las cosas con la razón, mientras que los pintores quieren que sean contempladas con los ojos. Es imposible cultivar las artes con el *solo ingenio*²³.

H. Platón o los escolásticos, y hasta cierto punto Aristóteles, mantuvieron dos distintas teorías —una del arte y otra de lo bello— que sólo en algunos puntos se acercaban: la belleza suprema era exterior al arte, y los objetivos del arte no incluían la belleza. Con Dante, Petrarca y Boccaccio aparecieron los primeros síntomas de un cambio, pero sólo Alberti realizará el giro decisivo en estas teorías que, por primera vez en la historia, quedaron estrechamente vinculadas.

I. Alberti enunció todas estas tesis sobre la pintura, escultura y arquitectura por separado; la generalización de sus concepciones, la unión de las respectivas teorías de la pintura, la escultura y la arquitectura en una sola teoría de las artes es un trabajo que debe realizar el historiador.

Alberti desconocía el concepto de bellas artes. Conforme a la concepción tradicional, el arte era para él toda habilidad de producir cosas basadas en reglas y principios. Lo común a todas las artes —hasta cierto punto también a la música y a la poesía— es su aspiración hacia lo bello. Empero, Alberti percibía ciertas características que, entre las artes, sólo tienen en común la pintura, la escultura y la arquitectura. En primer término las tres aspiran a la belleza. En segundo lugar, buscan la belleza en las proporciones, y gracias a las relaciones numéricas nos otorgan «placeres maravillosos» (también lo hace la música). Y en tercer lugar se valen de imágenes y no de abstracciones (igual que la poesía). Alberti afirma que se contempla una buena pintura con el mismo placer que se lee un buen libro, y lo explica diciendo

que tanto el pintor como el poeta son pintores: uno pinta con pincel y el otro con palabras.

Sin embargo, cada una de estas artes tiene su concreta particularidad. Así, lo particular de la pintura es representar tres dimensiones en dos, por lo que su problema fundamental es la perspectiva. Y lo característico de la escultura es descubrir las formas existentes en la materia, lo cual se hace quitando (*detrahū*) la materia superflua (*superfluum*)^c.

J. En lo que respecta al juicio estético, Alberti sólo nos dejó un par de frases, pero de gran importancia. No es el juicio estético cuestión de opinión sino de razón, y además se trata de un razonamiento innato (*innata ratio*)¹². Cree en consecuencia que ese juicio es objetivo, nada distinto en el fondo del científico. Y en cuanto a los problemas psicológicos, Alberti les dedica más atención que sus antecesores de la Antigüedad y del Medievo, recalcando los elementos racionales del proceso creativo: el artista debe las ideas a su *ingenio*: el saber, a su experiencia; la elección, a su juicio, y lo demás al arte. No obstante, caben ciertas dudas sobre si por *ingenio* entendía Alberti la razón o el talento. En cambio, en los efectos producidos por el arte, Alberti subraya sobre todo los elementos emocionales.

El arte, aunque tiene su inicio en la mente del artista, provoca conmoción (*movimento d'animo*) en sus receptores. La noción de conmover, bastante marginal en las teorías antiguas, venía ahora a figurar en primer plano. Y para que el artista pueda conmover al público, él mismo tiene que experimentar conmociones, expresarlas y representarlas. «La historia moverá el ánimo cuando los hombres allí pintados muestren grandemente su movimiento de ánimo. Lloremos con quien llora, riámos con quien ríe, dolámonos con quien se duele»²⁴. Aunque él mismo no hiciera esta distinción, es evidente que Alberti, al escribir sobre el arte, se refería a tres clases de emociones: las expresadas por el artista, las representadas en la obra y las provocadas en los receptores.

L. Al vincular el arte con belleza y creación, Alberti elevó su dignidad, haciéndolo más estimable de lo que fuera en la Antigüedad y en la Edad Media. Así, su descripción de los preparativos que hace el artista antes de emprender una obra, suena a una oración³: «con ánimo puro y limpio, tras adorar santa y devotamente el Sacramento, corresponde dar principio a tan gran obra», llevando al cielo ardorosas oraciones para implorar la protección, la ayuda y la divina gracia, con el fin de alcanzar la prosperidad, nuestra y de nuestros prójimos, asegurar la estabilidad y paz del alma, el aumento de fortuna, el trabajo fructífero, la gloria e inmortalidad, y la conservación de los bienes para la posteridad. Así que el arte ha de deparar al artista la prosperidad, la paz del alma y con ello la gloria. Pero también debe asegurar la prosperidad del país y su posteridad. El placer y la conmoción son consecuencias directas del arte, y los bienes —particulares y sociales— son sus frutos futuros. De modo que Alberti, al igual que Aristóteles, estaba convencido de que el arte ejerce efectos múltiples, aunque los entendiera de modo algo distinto, dándoles un amplio planteamiento social, cosa que fue una de las características específicas de los nuevos tiempos.

7. *El diseño*. El dibujo (*disegno*) fue para Alberti uno de los elementos esenciales del arte. Así, en el proemio a su tratado de arquitectura afirma que el edificio es

^c *De statua*, ed. Janitschek, págs. 169-171.

cierto cuerpo hecho de diseño y de materia¹; el uno se produce por el ingenio y la otra por la naturaleza, por lo que en uno se procede con aplicación de mente y pensamiento, y en la otra con arreglo (*apparachiamento*) y selección. Luego, al comenzar el primer Libro, habla del papel del diseño en el arte de construir² diciendo que «la fuerza y regla de los diseños consiste en saber y reunir, con perfecto buen orden, la línea y los ángulos... Toda la forma que tiene el edificio reposa en sus diseños. No posee el diseño por sí mismo tendencia a seguir a la materia...» Con ayuda de la razón y la experiencia da forma al edificio, que es independiente de la materia... Entendemos, pues, por diseño un proyecto (*preordinatione*) concebido por el ingenio, que consta de líneas y de ángulos y es dictado por la razón con el talento.

De sus textos se desprende que Alberti entendía el diseño de modo diferente a cómo lo entendemos hoy, no como un conjunto de líneas y de ángulos sino como un proyecto preconcebido por la mente que se expresa en las líneas y los ángulos. Asimismo, Alberti opina que cultivar un arte más que imitar significa proyectar; en la teoría del arte expuesta en estos textos bajo el nombre de *disegno* se destaca el factor activo, proveniente de la mente del artista, lo que implica una concepción del arte distinta a la tradicional, mimética y más pasiva.

Alberti incluyó estas ideas en su obra dedicada a la arquitectura, pero lo mismo opinaba de la pintura, la escultura y la poesía.

¿Era esta concepción del arte en tanto que proyección —de indudable valor para la estética— una nueva teoría? Desde luego lo era respecto a las opiniones vigentes y arraigadas, y si ya había aparecido antes, es ahora cuando logró ganar la mayor importancia. Aunque parece de inspiración platónica, no la conoció Platón, expresándola Plotino con intención distinta. La Edad Media no la conservó, y el mismo término de *disegno* fue utilizado por vez primera por Cennini, o sea, en los umbrales del Renacimiento.

8. *Factores del arte y de lo bello*. Alberti completó su teoría general con un análisis de los elementos y factores del arte y de lo bello. Lo más importante era, indudablemente, la distinción entre el diseño y la materia, pero también hizo otras relevantes:

A. En la armonía (*concinnitas*) distingue Alberti tres elementos que llama en latín *numerus*, *finitio* y *collocatio*¹³, entendiendo por *numerus* una aritmética proporción de las partes de cada obra de arte: por *finitio* —acabamiento—, su forma geométrica; y por *collocatio* su unión con el entorno. Así, pues, los tres elementos de la armonía eran: proporción, forma y colocación, siendo el menos claro el término *finitio*, que Alberti usaba por lo visto como sinónimo del tradicional *figura*.

Alberti distinguió estos tres elementos en la arquitectura, y en la pintura realizó una distinción semejante, aunque los términos empleados eran *compositio*, *circonscriptione*, *receptione dei lumini*, es decir: composición, contorno e iluminación. La composición la definió como *ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si porgono insieme in pictura*. La *circonscriptione* era para él *disegniamento del orlo*, es decir, dibujo del contorno. Ambos elementos equivalían a la proporción y la forma en la arquitectura y sólo el tercer elemento de la pintura —la luz— era distinto por razones obvias.

Además, los tres elementos discernidos en las artes plásticas tenían su aplicación en las demás artes: en la música, el *numerus* tenía su equivalente en el ritmo, la *finitio* en la melodía, y la *collocatio* en la composición.

B. En su tratado de escultura realizó Alberti una distinción parecida entre *dimensio* y *definitio*, es decir, entre dimensión y límite. Sin embargo, términos semejantes cobran aquí otro sentido difícil de deducir, ya que Alberti contrapone las cualidades genéricas a las individuales. Así, por *dimensio* de una escultura entiende la proporción de las formas típicas de todo el género humano, correspondientes a cánones generales, mientras la *definitio* engloba para él las proporciones y formas particulares, que son diferentes en las distintas personas y estatuas.

C. La tercera distinción introducida por Alberti fue la establecida entre *compositione* e *inventione*, o sea, lo que hoy llamamos forma y contenido (la invención correspondía al contenido, y por composición se entendía la forma). Mientras que las distinciones anteriores estaban basadas en las artes plásticas, la establecida entre forma y contenido provenía de la retórica y la poética, siendo éste el préstamo más importante llevado al campo de la teoría plástica.

D. Otra de las distinciones utilizadas por Alberti en relación con la arquitectura fue la existente entre *pulchritudo* y *ornamentum*¹⁵, o entre belleza en el sentido estricto del término y ornamento. Por belleza entendía Alberti armonía, proporción y disposición de las partes, y por ornamento el «resplandor adicional» (*subsidiaria lux*) y el complemento (*complementum*) de lo bello. Por otro lado, accidentalmente, Alberti, con el concepto de lo bello, abarcaba también el «resplandor adicional», por lo que su estricta distinción entre belleza y ornamento se convertía en distinción entre dos clases de lo bello, es decir —en términos actuales— entre belleza estructural y belleza ornamental. La primera reside en la naturaleza de las cosas (*innatum*) mientras la segunda es añadidura externa. Y también esta distinción era importante, aunque no era nueva.

En resumen, los factores de lo bello y del arte distinguidos por Alberti eran los siguientes: proyecto y materia, proporción y forma, rasgos genéricos e individuales, forma y contenido, estructura y ornamento.

9. *Antecedentes y contemporáneos de Alberti*. A. La Edad Media era una época ajena para Alberti, aunque él viviera en tiempos próximos a ella. Así, nunca menciona a ningún artista o estudioso medieval. Era imposible que le gustaran, o que pudiera aprobar el arte gótico o la filosofía escolástica, a excepción quizá de la vía moderna, pero ésta la desconocía como la mayoría de sus coetáneos. Además, da la sensación de que, más que del pensamiento medieval, Alberti se había distanciado de su lenguaje.

B. Por ser hombre de la primera mitad del Quattrocento^d, Alberti conocía bien la Antigüedad, pero sólo la romana, y no la griega. Él mismo realizó excavaciones arqueológicas en Roma, y sugería a los pintores temas mitológicos y de la historia antigua, que en aquel entonces no estaban todavía de moda. Su tratado de arquitectura abunda en anécdotas e historias sobre cómo construían los antiguos. Alberti conocía y estimaba la obra de Cicerón y de Quintiliano, y era gran admirador de la retórica y poética romanas, asumiendo de ellas algunos conceptos que llevó luego a la arquitectura y la pintura: así los de invención y composición, como también su concepto principal de *concinnitas*. Y no sólo conocía la obra de Horacio y la de Cicerón, sino que comulgaba más en sus concepciones que en las de Platón, puesto que ni le interesaba la belleza ideal ni pensaba por un momento en condenar el arte.

^d R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949.

Es de suponer que la idea misma de escribir un tratado científico sobre las artes plásticas fuera de inspiración antigua; por eso el escritor en cuya obra más inspiró su trabajo fue Vitruvio, de quien era fiel seguidor a la par que independiente. Luego los florentinos, orgullosos de la fama y saber de su compatriota, dirían que *Albertus vincit ipsum Vitruvium*. Pero en la práctica arquitectónica, su fidelidad a las formas antiguas era más bien relativa, en parte porque para realizar sus modernos trabajos no disponía de modelos clásicos directos, pudiendo tan sólo servirse de elementos clásicos como columnas o arcos. Y aún éstos los empleaba de manera escasamente ortodoxa: así las pilastras de sus fachadas eran columnas aplanadas no utilizadas en la Antigüedad, sin hablar de su manera de seunir la columna con el arco. Los griegos solían cubrir las columnas con un entablamento y no con arcos, mientras que los romanos tendían arcos sobre pilares y no sobre columnas. Eran, pues, elementos de dos distintos sistemas de la arquitectura clásica, y su fusión, realizada por Alberti, quedaba en claro desacuerdo con lo clásico y ortodoxo. Así el Alberti-artista se mostró mucho más despreocupado frente a lo antiguo que el Alberti-estético.

Asimismo, se distancia Alberti de Vitruvio⁶ en lo que concierne a los problemas generales de la estética. En su interpretación de una obra de arte es menos histórico y matemático que su maestro, y presta en cambio más atención y hace más hincapié en la individualidad del artista, en los factores éticos y estéticos, y en la perfección de la forma, que es para él más importante que la utilidad⁷.

C. Alberti fue el primero en expresar las opiniones estéticas del Renacimiento. Los escritores del siglo XIV no hicieron más que anunciarlas y los del siglo XV expresaron las suyas más tarde. El tratado de Alberti sobre la pintura fue un intento de formular una teoría completa de las artes plásticas, una disciplina que hasta entonces sólo contaba con anécdotas y preceptos de taller, lo cual tuvo que ser —como dice con razón un historiador— un choque tanto para los humanistas como para los mismos pintores.

La pregunta que se plantea el historiador es cómo Alberti llegó a formular sus conceptos. ¿Los modeló en el arte contemporáneo a él o, al contrario, fueron sus concepciones las que guiaron al arte de la época? Es decir, en aquel momento, ¿fue el arte el que se adelantó a la teoría, o más bien la teoría se adelantaba al arte?

Alberti escribió su tratado de pintura en 1435. La versión italiana la dedicó a Brunelleschi, y en el preámbulo expresó su admiración por los hombres de talento que había conocido en la Florencia de 1428, cuando pudo volver a su ciudad natal. Y además de Brunelleschi cita a Donatello, a Ghiberti, a Luca della Robbia y a Masaccio, es decir, a los artistas más célebres del Quattrocento. Pero en aquel período había todavía muy pocas obras del nuevo arte que estuvieran terminadas; y la mayoría apenas había sido comenzada. Entre las obras terminadas estaban los frescos de Masaccio en la capilla Brancacci (1426-1427); la Puerta del Paraíso la empezó Ghiberti en 1425 y la terminó en 1452; el triforio para la catedral florentina de Donatello se empezó a construir en 1433 y fue acabado en 1438; S. Lorenzo, de Brunelleschi, fue empezado en 1421, y en 1436 aún se encontraba en obras, y los trabajos

⁶ F. Burger, *Vitruv und die Renaissance*, págs. 206 y sigs.

⁷ R. Krauthheimer, *Alberti and Vitruvius*, en: *Renaissance and Mannerism, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. II, 193; en la página 42 subraya el autor las diferencias entre Alberti y Vitruvio, pero éstas no conciernen a sus respectivas concepciones estéticas.

de la cúpula de S. Spirito, empezados en 1420, cesaron en 1436 sin que se concluyeran.

El primer contacto de Alberti con los artistas florentinos fue bastante fugaz, pero Alberti volvió a Florencia en 1434. La más fructífera fue la relación entre Alberti y Ghiberti, o sea, entre el escritor que se transformó en artista, y el artista que llegó a escritor. Krautheimer sostiene la hipótesis⁸ de que el giro renacentista fue obra común de estos dos hombres, del intercambio de ideas y competencias entre ellos. Asimismo, cabe la posibilidad de que ambos se encontraran en Roma entre los años 1429 y 1434, es decir, entre las dos estancias de Alberti en Florencia, y que fuera entonces cuando Ghiberti —el artista— llamara la atención de Alberti sobre el arte antiguo y le planteara los problemas de la perspectiva; mientras que Alberti —el científico— enseñaría al artista a formular sus ideas y le animara a ocuparse de la teoría.

Sea esta hipótesis cierta o no⁹, la teoría renacentista del arte inaugurada por Alberti fue resultado de la colaboración del humanista con los artistas, basándose su autor en las primeras obras del nuevo arte, y consolidando así sus nuevas aspiraciones. En las siguientes generaciones esta colaboración se debilitó, y en la segunda mitad del siglo XV el arte y su teoría se desarrollaban ya con relativa independencia. En esa época los artistas, los pintores en especial, cultivaban un arte que no tenía mucho que ver con la teoría de Alberti, un arte más emocional y manierista. Pero la teoría de Alberti encontraría sus adeptos más tarde, en la fase clásica del Renacimiento, a fines del siglo XV y principios del XVI.

10. *Ideas viejas y nuevas.* Si resumimos las concepciones de Alberti —privándolas de su riqueza lingüística y estilística— podemos deducir las siguientes tesis:

A. a. La belleza es uno de los bienes de este mundo (al contrario de las tendencias sobrenaturales de la estética medieval); un bien distinto al placer y la utilidad (al contrario de la concepción hedonista de la estética antigua).

b. La belleza existe en la naturaleza y en las obras de arte, y consiste siempre en la proporción, la armonía de las partes y su adecuada disposición. Era ésta una tesis fiel a la Antigüedad clásica; pues Alberti no tuvo en cuenta aquel concepto de la Antigüedad tardía según el cual la belleza se manifiesta también en las cosas simples que no poseen partes diferenciables, a consecuencia de lo cual, durante varias generaciones, en la estética moderna se mantuvo exclusivamente la interpretación de la belleza en cuanto armonía de las partes.

c. La armonía en el arte significa una armonía de la forma y una proporción cuantitativa de sus partes, así como la adecuación de la forma al contenido, al entorno y a la disposición del objeto, así como a las necesidades humanas.

d. El hombre tiene un gusto innato por lo bello y además la capacidad de reconocerlo^{12, 14}.

e. Alberti formuló también la tesis¹ (más bien dudosa) de que la belleza no sólo es un valor, sino también una fuerza que protege del mal y de la crueldad humana y hace más amena la existencia del hombre en nuestra tierra⁵.

⁸ R. Krautheimer, *Leonardo Ghiberti*, 1956.

⁹ Otros historiadores creen que fue Brunelleschi la gran fuente de inspiración para Alberti: G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of the Perspective Theory in the XV Century*, en: *Journal Warburg*, IX, 1946.

¹ J. Bialostocki, *Potega piękna: o utopijnej idei L. B. Albertiego* (La fuerza de lo bello: sobre la idea utópica de L. B. Alberti), en: *Estetyka*, IV, 1963.

B. a. Las artes tienen diversas finalidades y la belleza es la principal. Alberti insistía en esta tesis con un empeño desconocido en sus antecesores. Era éste un punto de vista que implicaba una nueva autonomía del arte: el arte es autónomo, puesto que su finalidad es la belleza y no la moralidad, la utilidad o el placer.

b. La naturaleza es el modelo de las artes, pero seleccionando convenientemente los elementos de la misma las artes pueden llegar a superar a su modelo. En esta afirmación Alberti era mucho más radical que la mayoría de los escritores anteriores. Las artes, a pesar de basarse en modelos naturales, eran dirigidas espontáneamente por el artista.

En mayor grado que el arte de la época, la estética de Alberti constituía una renovación de lo antiguo. El arte renacentista ostentaba muchos elementos clásicos, pero su teoría era más clásica aún, y dicha teoría renacentista fue obra casi exclusiva de León Battista Alberti, lo que no quiere decir que al renovar la teoría antigua hubiera roto con la medieval. Esto no sucedió pese a la renuncia personal de Alberti frente a la Edad Media, porque si bien hubo grandes diferencias entre el arte antiguo y el medieval, sus respectivas teorías eran bastante afines.

Los conceptos estéticos de Alberti eran, por tanto, nuevos, al menos en el sentido de que de su antigua condición de marginales pasaron a ser conceptos principales. Esto concierne en especial a las tesis que establecen que uno de los objetivos fundamentales del arte es la belleza y que el arte es una clase de saber y de ciencia. Y más secundarias aún antes de Alberti había sido las tesis de que el artista dirige su obra mediante el diseño que posee en su mente, y la de que la obra de arte puede superar a la naturaleza. Incluso si estas ideas habían sido antes enunciadas, lo importante desde el punto de vista histórico es que Alberti las recogiera, y las «rescatara» y transmitiera a la época moderna, gracias a lo cual prácticamente todos los teóricos posteriores se valieron de ellas.

Como casi todas las actividades humanas, la teoría de Alberti tuvo consecuencias más o menos positivas. Así, según un historiador, el tratado de pintura albertiano puede ser considerado como la «Carta Magna del Renacimiento italiano», mientras que otro la definió como un libro «profético del academicismo»^k.

E. TEXTOS DE ALBERTI

1. B. ALBERTI. *De re aedificatoria*. (versión italiana: *L'architettura, tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli*. Venetia. 1565).
Proemio

DISEÑO Y MATERIA: LA MENTE Y LA NATURALEZA

1. Primieramente abbiamo considerato che l'edificio è un certo corpo fatto siccome tutti gli altri corpi di disegno e di materia: l'uno si produce da l'ingegno, l'altra dalla natura; onde

1. Primero hemos considerado que el edificio es cierto cuerpo, realizado como todos los demás cuerpos de diseño y materia: el uno lo produce el ingenio, la otra la naturaleza; y donde en uno se procede con simplicación de mente y pen-

ⁱ L. Venturi, *History of Art Criticism*, 1936, pág. 90.

^k K. Clark, *L. B. Alberti on Painting*, 1944, pág. 10: "Alberti's «Della Pittura» is the prophetic Work of Academism».

si provvede con applicazione di mente e di pensiero, l'altra con apparecchiamento e sceglimento.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, I, 1

2. L'edificare consiste tutto in disegni et in muramenti. Tutta la forza e la regola de' disegni consiste in sapere con buono e perfetto ordine adattare e congiugnere insieme linea ed angoli, onde la faccia dell'edificio si comprenda e si formi... Tutta la forma d'esso edificio in essi disegni si riposi. Né ha il disegno in sé l'istinto di seguire la materia... Sarà per tanto il disegno una ferma e gagliarda preordinazione concepita dall'anima fatta di linee e di angoli e condotta da animo e da ingegno buono.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, II, 13

3. Adunque con animo puro e netto, adorato santamente e devotamente il Sacramento, ne piacerà dare principio a sì grande opera, avendo massimamente fatti quei prieghi a Dio, mediante i quali si ricerchi che ne dia soccorso ed ajuto all'opera, e favorisca la principiata impresa, affinché essa succeda felicemente e prosperamente, e sia con salute e sanità sua e de'suoi albergatori, con stabilità delle cose, con contentezza di animo, accrescimento di fortuna, frutto dell'industria, acquisto di gloria ed eternità, e successione di tutti i beni.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, VI, 2, pag. 162

4. Ne lo alzar gli occhi al cielo, e nel riguardare le maravigliose opere di Dio, ci maravigliamo più di Lui, mediante le cose belle che noi vediamo, che mediante la utilità, che ne sentiamo. Ma perchè vò io dicéndo simil cose? La Natura stessa de le cose, il che si può vedere per tutto,

samiento, se hace en la otra con arreglo y selección.

DISEÑO

2. El edificar consiste por entero en los diseños y muramentos. Toda la fuerza y regla de los diseños consiste en saber adaptar y reunir, con perfecto buen orden, la línea con los ángulos, de los cuales la hechura de la obra se forma y se compone. [...] Toda la forma que tiene el edificio reposa en sus diseños. No posee el diseño por sí mismo una tendencia a seguir a la materia. [...] Será, por tanto, el diseño un proyecto bello y firme concebido por el ánimo, hecho de líneas y de ángulos y dirigido por un ánimo y un ingenio buenos.

LA GLORIA DEL ARTISTA
Y LA PROSPERIDAD DEL PAÍS

3. Entonces, con ánimo puro y limpio, tras adorar santa y devotamente el Sacramento, corresponde dar principio a tan gran obra, habiendo dirigido especialmente a Dios las oraciones en las cuales se pide de su ayuda y socorro a dicha obra y favorezca la empresa comenzada, a fin de que resulte próspera y felizmente con entera salud y sanidad, de sí y de sus huéspedes, con estabilidad de las cosas, alegría de ánimo, acrecimiento de fortuna, fructífero trabajo, obtención de la gloria y la mortalidad y de todos los bienes que se siguen.

LA BELLEZA DE LA NATURALEZA

4. Cuando alzamos los ojos hacia el cielo y miramos las maravillosas obras hechas por Dios, más nos admiramos de Él por las cosas bellas que vemos que por la utilidad que experimentamos. ¿Mas por qué digo esto? La misma naturaleza de las cosas que en todo puede verse, nunca deja de provocar con el deseo, a unos como a otros, tras el mucho placer de la belleza. Dejo atrás otras co-

non resta mai l'un di più che l'altro di scherzare con lascivia, dietro al troppo piacere de le bellezze. Lascio l'altre cose indietro, e quel che ella fa nel dipingere i fiori che se simili bellezze si desiderano in cosa alcuna. L'edificio veramente è una certa cosa che non può stare senza esse in modo alcuno.

L. B. ALBERTI, *ibid.*

5. O qual cosa si può fare da nessuna arte de gli huomini tanto stabile, che sia affortificata a bastanza, contro all'ingiuria de gli huomini? Et la bellezza sola impetrerà gratia da gli huomini infuriosi, che e'modereranno le stizze loro e sofferiranno che non le sia fatto villania. Ma io voglio ardire di dire questo, nessuno lavoro per nessun'altra cosa può giamai esser più sicuro da le ingiurie de gli huomini, e parimente illeso, quanto che per la dignità, e venustà de la sua bellezza.

L. B. ALBERTI, *ibid.*

6. Ma che cosa sia Bellezza, e ornamento da per sé e che differentia sia infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole. Ma noi per esser brevi la diffiniremo in questo modo, e diremo, che la Bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportion, e discorso, in quella cosa, in che le si ritrinnovano; di maniera che e'non vi si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio. Et è questa certo cosa grande, e divina: Nel dar perfectione a la quale si consumano tutte le forze de le arti, e de lo ingegno, e di raro è concesso ad alcuno, nè ad essa Natura ancora, che ella metta inanzi cosa alcuna che sia finita del tutto, e per ogni conto perfetta.

sas. como quello que hace al pintar las flores; semejante belleza en todo se desea. Y en verdad que el edificio es cosa que no puede estar sin ella en modo alguno.

EL ARTE PROTEGE DE LA MALDAD HUMANA

5. ¿Qué se podrá hacer para lograr un arte humano tan estable que se encuentre suficientemente fortalecido contra el daño de los hombres? Sólo la belleza obtendrá gracia frente a hombres furibundos que, moderando sus cóleras, soportarán no hacerle villanía. Y aún me quiero atrever a decir esto, que ningún trabajo en ninguna otra cosa podrá nunca encontrarse tan seguro del daño de los hombres y ser tan ileso como el encanto y la dignidad de la belleza.

DEFINICIÓN DE LO BELLO

6. Mas qué es la Belleza y qué el ornato en sí, y qué diferencia hay entre ellos, quizá lo entenderemos mejor mediante el ánimo, pues no me es fácil explicarlo con palabras. Pero para ser breves la definiremos de este modo, diciendo que la Belleza es un concierto de todas las partes acomodadas entre sí, con proporción y discurso, en la cosa en que se se encuentran, de manera que no se le pueda añadir o disminuir o cambiar nada sin que esté peor. Cosa es ésta por cierto tan grande y divina, y en darle perfección consumen sus fuerzas las artes y el ingenio, pues raramente se le concede a alguno, ni siquiera a la Natura, que nos presente nada que esté del todo acabado y ya perfecto en todos sus aspectos.

7. Che la bellezza, è un certo consenso, e concordantia delle parti, in qual si voglia cosa che dette parti si ritruovino, la qual concordanza si sia havuta talmente con certo determinato numero, finimento e collocatione, qualmente la leggiadria cioè, il principale intento della natura, ne ricercava. Questo è quel che vuole grandamente la Architettura. Con questo si procaccia ella dignità, grazia, e autorità, e per questo è in pregio. Per il che conoscendo i nostri Antichi dalla natura delle cose... giudicarono che e'bisognava che e'cercassino di imitare la Natura, ottima artefice di tutte le forme, e per questo andonno raccogliendo per quanto possette la industria de gli huomini, le leggi, le quali ella haveva usate nel produrre le cose, e le trasportarono alle cose da edificarsi.

7. Pues la belleza es cierto consenso y concordancia de las partes, en la cual se pretende que dichas partes se encuentren, cuya concordancia se habrá obtenido en efecto con cierto determinado número, acabamiento y colocación, tal como la armonía, es decir, el principal intento de la naturaleza. lo buscaba. Y esto es lo que pretende ser sobre todo la Arquitectura, con lo cual se procura dignidad, gracia y autoridad, siendo así apreciada. Conociendo lo cual nuestros Antiguos, a partir de la naturaleza de las cosas [...] juzgaron ser preciso buscar la imitación de la Natura, óptima artífice de las formas todas, por lo cual anduvieron recogiendo, en cuanto puede ser el trabajo de los hombres, las leyes que Natura había usado al producir las cosas, trasladándolas luego al propio edificar.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, pág. 340

PROPORCIÓN Y ARMONÍA

8. Il finimento appresso di noi è una certa corrispondentia di linee infra di loro, con le quali son' misurate le quantità, che una è la lunghezza, l'altra la larghezza, e l'altra la altezza. Le regola del finimento si caverà commodissimamente da quelle cose per le quali e' si è conosciuto e veduto espressamente, che la Natura ci si mostra maravigliosa e da essere considerata.

8. Este acabamiento que hemos aprendido en cierta correspondencia de las líneas entre sí, con las cuales se miden las dimensiones, siendo una la largura, otra la anchura y la otra la altura. Y la regla de dicho acabamiento fácilmente se deducirá de aquellas cosas por las que se ha sabido y visto expresamente que la Natura se muestra maravillosa y que así debe ser considerada.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, pág. 340

LAS MISMAS PROPORCIONES AGRAĐAN A LA VISTA Y AL OÍDO

9. Quei medesimi numeri certo, per i quali avviene che il concerto delle voci appare gratissimo ne gli orecchi de gli huomini, sono quegli stessi che empiono anco e gli occhi, e lo animo di piacere maraviglioso. Caveremo adunque tutta la regola del finimento da Musici, a cui sono perfettissimamente noti questi tali numeri.

9. Aquellos mismo números por los cuales el concierto de las voces les resulta tan grato a oídos de los hombres, son por cierto los mismos que nos colman el ánimo y los ojos de placer maravilloso. Y de aquí que tomemos toda regla de proporción de los Músicos, que conocen perfectamente dichos números.

10. Ma vi saranno tutte le cose, secondo che ricerca la Natura, la utilità, e il bisogno de le faccende, che vi si hanno a trattare talmente terminate, e talmente condotte a fine, con tale ordine, numero, grandezza, collocazione, e forma, che noi dobbiamo conoscere che di tutta questa fabbrica non è parte alcuna senza qualche necessità, senza molta commodità e senza una gratissima leggiadria di tutte le parti.

10. Según lo buscan la Natura, la utilidad y la necesidad de las haciendas, todas las cosas que se han de tratar han de estar terminadas de tal modo y de tal modo conducidas a su fin, con tal orden y número, tamaño, forma y colocación, que debamos percibir que de toda esta construcción no hay parte alguna sin cierta necesidad, sin gran comodidad y sin gratísima armonía entre todas sus partes.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, IX. 5. pág. 336

COME UNO ANIMALE

11. Lo edifitio è quasi come uno animale, si che nel finirlo e determinarlo bisogna imitare la natura.

11. El edificio es casi como un animal, por lo cual al conformarlo y determinarlo es preciso imitar a la naturaleza.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, IX. 5. pág. 337

JUICIO SOBRE LO BELLO

12. Il giudicare che tu farai, che alcuna cosa sia bella, non nascerà della oppenione, ma da uno discorso, e da una ragione che harai dentro, nata insieme con l'anima, il che si vede esser'così; conciosia che ci non è nessuno che guardando le cose brutte e malfatte, non si senta da esse subito offendere, e non le habbia in odio.

12. El juicio que emitas de si una cosa es bella no ha de nacer de la opinión, sino de un discurso y razón que tengas dentro, juntamente nacidos con el alma, que se ve que es así; pues es sabido que no existe ninguno que mirando cosas feas y mal hechas no se sienta de súbito por ellas ofendido y que no las deteste.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, pág. 337

TRES ELEMENTOS DEL ARTE

13. Tre sono le cose principali, nelle quali consiste il tutto di quel che noi andiamo cercando. Il numero, cioè e quello che io chiamo il finimento, e la collocazione. Ma c'è di più uno altro certo che, che nasce da tutte queste cose congiunte, e collegate insieme, per il quale tutta la faccia della bellezza risplende miracolosamente, il che appresso di noi si chiamerà leggiadria.

13. Tres son las cosas principales en las que consiste el conjunto de lo que andamos buscando. A saber, el número, lo que llamo acabamiento (*conformación, forma geométrica*), y la colocación (*numeros, finitio, collocatio*). Mas sobre esto hay además una cosa que nace de todas juntas, unidas entre sí, gracias a lo cual el rostro entero de la belleza resplandece milagrosamente, lo cual entre nosotros se ha de llamar armonía (*conciuntitas*).

14. Conciosiache naturalmente desideriamo le cose ottime e con piacere a quelle ci accostiamo: né si truova la leggiadria in tutto il corpo, o nelle membra, più che in se stessa, e nella natura, talmente che io dichiaro ch'ella è congiunta con l'animo e con la ragione e ha larghissimo campo, per il quale ella può essercitarsi, e fiorire, e abbraccia tutta la vita e tutti i modi de gli huomini.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, VI. 2, pág. 163

15. La bellezza è un certo che di bello, quasi come di se stesso proprio, e naturale diffuso per tutto il corpo bello, dove lo ornamento pare che sia un certo che di appiccaticcio, e di attraccaticcio, più tosto che naturale, o suo proprio. Di nuovo ci resta a dir questo. Coloro, che murano di maniera che vogliano che le lor muraglie sieno lodate, il che debbono voler tutti i savij, costoro certo son mossi da vera ragione. Appartien si a l'arte adunque il far le cose con ragione vera. La buona, e vera muraglia adunque chi negherà che si possa fare se non mediante l'arte? Et veramente questa stessa parte che si rivolge circa a la bellezza, e circa l'ornamento, essendo la principale di tutte non sarà gran fatto se ella harà in se alcuna potente ragione, e arte, che chi se ne farà beffe sarà sciocchissimo. Ma e'ei sono alcuni che non approvano simili cose, e che dicono che ella è una certa varia oppenione, con la quale noi facciamo giudicio della bellezza, e di tutte le muraglie, e che la forma degli edificij si muta secondo il diletto, e il piacere di ciascuno, non si ristignendo dentro ad alcuni comandamenti de la arte. Comune difetto de gli Ignoranti, è il dire che quelle cose che non sanno loro, non sieno.

14. Es bien sabido que naturalmente descomos las cosas óptimas y que con gusto nos acercamos a ellas: así, la armonía no se halla en todo el cuerpo o en los miembros más que en sí misma o en la propia naturaleza, hasta el punto que afirmo que se halla unida al ánimo y la razón, teniendo un vasto campo donde se puede ejercitar y florecer, abarcando la vida por entero y todas las maneras de los hombres.

CARÁCTER OBJETIVO DE LO BELLO

15. La belleza es algo bello —propio de sí mismo— y natural, difundido por todo bello cuerpo, de donde parece que el ornamento debe ser algo adyacente y subsidiario, antes que natural o propio suyo. Y de nuevo tenemos que decir que aquellos que edifican y pretenden obtener la estimación de todo cuanto erigen, a lo que deben aspirar todos los sabios, en verdad que actúan impedidos por razón verdadera. En consecuencia, pertenece al arte este hacer las cosas con razón verdadera. ¿Quién podrá, pues, negar que la mejor y más bella de las construcciones no se ha podido hacer sino con arte? Y en verdad que si esta parte que se refiere al ornamento y la belleza resulta la principal, no será sorprendente que posea en sí misma algún arte y razón de gran potencia, y más necio será quien haga burla de esto. Mas aún así algunos no aprueban estas cosas y dicen que sólo es una cierta y variada opinión la que emite juicio de la belleza y de todas las construcciones, y que la forma de los edificios cambia según el gusto y placer de cada uno, no estando constreñidos por las reglas interiores del arte. Común defecto de los Ignorantes, es decir, que no existen las cosas que no saben.

16. Adunque in questa compositione di superficie molto si cerca la gratia et bellezza delle cose quale, a chi voglia seguirla, pare a me niuna più atta et più certa via che di torla dalla natura, ponendo mente in che modo la natura, maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in bei corpi composte le superficie.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, Lib. III, ed. Mallé. 103

17. Dico l'officio del pittore essere così: descrivere con linea et tigniere con colori, in qual sia datoli tavola o parete, simile vedute superficie di qualunque corpo che quelle, ad una certa distanza et ad una certa posizione di centro, paiano rilevate et molto simili avere ai corpi.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, Lib. III, (Mallé. 112)

18. Et quando aremo a dipigniere storia, prima fra noi molto penseremo qual modo et quale ordine in quella sia bellissima.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, II, Mallé. pág. 88

19. Conviensi in prima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converrano quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, III, Mallé. 107/8

20. Di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine ma più aggiugnervi bellezza, però che nella pittura la vaghezza non meno è grata

LA NATURALEZA ES EL MODELO

16. En consecuencia, en esta composición de la superficie, mucho se busca la gracia y la belleza de las cosas, y si alguno quiere intentarlo ningún camino parece más cierto y apropiado que el deducirlas de la naturaleza, meditando de qué modo esta maravillosa artifice de las cosas dejó las superficies bien compuestas en los bellos cuerpos.

DEFINICIÓN DE LA PINTURA

17. Y digo que éste es el oficio del pintor: describir con líneas y teñir de colores, en cualquier tabla o pared, superficies de apariencia semejante a cualquier cuerpo, de modo que a una cierta distancia y en cierta posición respecto al centro parezcan en relieve y semejantes a las de dichos cuerpos.

LA FINALIDAD ES LA BELLEZA

18. Y cuando tengamos que pintar una historia, en primer lugar, y para nuestros adentros, pensaremos con cuidado en qué modo y qué orden ha de ser más hermosa.

LA BELLEZA ES EL OBJETIVO DEL PINTOR

19. Conviene sobre todo realizar una obra en la cual la totalidad de sus miembros entre sí se convengan. Y así se convendrán cuando tanto el tamaño como el oficio, la especie, el color y cosas semejantes se correspondan a una belleza única.

LA RELACIÓN ENTRE LA IMITACIÓN Y LA BELLEZA

20. De todas estas partes no sólo se complacerá en reproducir su similitud sino además en añadirles la belleza, pues ésta en la pintura no es menos grata que solicitada... Para lo cual será bu-

che richiesta... Per questo gioverà pigliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte et sempre, ad inparare molta vaghezza, si contenda con i studio et con industria, qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in uno corpo solo si truova conpiute bellezze ma sono disperse et rare in più corpi... Savio pictore, se conobbe che ad i pittori, ove loro sia niuno exemplo della natura quale elli seguitino ma pure vogliono con suoi ingegni giugnere le lode della bellezza, ivi facile loro avverrà che non quale cercano bellezza con tanta fatica troveranno... Per questo sempre ciò che vorremo dipingere piglieremo dalla natura e sempre torremo le cose più belle.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, II, Mallè, pág. 91

21. Sarà la storia qual tu possa lodare et maravigliare tale che con sue piacevolezze si porgierà sì ornata et grata che ella terrà con diletto et movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluptà nella istoria viene dalla copia et varietà delle cose.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, II, Malle pág. 87

22. Grandissima opera del pittore con uno colosso... Parte della istoria sono i corpi, parte de corpi i membri, parte de membri la superficie. Le prime adunque parti del dipingere sono le superficie. Nascie della compositione della superficie quella gratia ne' corpi quale dicono bellezza.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, I, Mallè, pág. 55

23. Si consideri me non come mathematico ma come pittore scrivere di queste cose. Quelli col solo ingegno, separata ogni materia, misurano le forme delle cose. Noi perché vogliamo le cose essere poste da vedere...

no tomar de todos los bellos cuerpos la parte que sea más digna de alabar, tendiendo siempre, con nuestro estudio y laboriosidad, a obtener el mayor atractivo, por más que sea difícil el hacerlo, pues la belleza completa no se halla en un solo cuerpo, sino que dispersa y en pequeña cantidad se encuentra en muchos cuerpos... Sabio pintor, sabido es que los pintores no siguen ningún ejemplo en la naturaleza tal cual lo realizan, sino que sólo con su ingenio reúnen lo más admirable de lo bello, lográndolo fácilmente, mientras que la belleza que buscaran sólo con muchas fatigas habrían de encontrarla... Por ello, lo que queremos pintar lo hemos de tomar de la naturaleza, sacando de ella siempre las cosas más hermosas.

RIQUEZA Y DIVERSIDAD

21. La historia con la que puedes maravillar y ser objeto de alabanza será tal, y se ha de presentar tan grata y admirada en sus deleites, que mantenga el placer y conmoción de ánimo de cualquier docto o indocto que la mire. Y lo que primero da placer en una historia es la abundancia y la variedad de las cosas.

LA PINTURA ES UNA DISPOSICIÓN DE LA SUPERFICIE

22. Grandísima obra del pintor con un colosso... Parte de la historia son los cuerpos, parte de los cuerpos los miembros, parte de los miembros la superficie. Así, pues, las primeras partes del pintar son las superficies. Y nace de la composición de la superficie aquella gracia de los cuerpos que se llama belleza.

PINTA LO QUE VE

23. Al escribir estas cosas no se me ha de considerar como matemático sino como pintor. Pues aquellos, con el ingenio sólo, separada toda materia, miden las formas de las cosas. Pero nosotros queremos poner las cosas para que se vean...

Delle cose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, II, Mallé, pág. 93

24. Poi moverà l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo movimento d'animo... Piangiamo con chi piange et ridiamo con chi ride et dolianci con chi si duole.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, II, pág. 82

25. La pittura si compie di conscriptione, compositione et ricevere di lumi.

L. B. ALBERTI, *De Statua*, (Janitschekm 175)

26. In ipsis formis corporum haberi nonnulla quae momento temporum variantur, aliquid vero insitum atque innatum penitus adesse, quod perpetuo ad similitudinem generis constans atque immutabile perseveret.

L. B. ALBERTI, *ibid.*, (Janitschek. 173)

27. Si statuo, cuiusque artis et disciplinae adsunt naturae principia quaedam et prospectiones, et refectiones quae qui adhibita diligentia advertit sibi que adsumpserit rem ex instituto pulcherrime consequetur.

L. B. ALBERTI, *Op. volg.*, I. 9

28. Questi canti... commuovono me a certa non so quale io la chiami lentezza d'animo, piena di reverenza verso di Dio.

Ninguno nega que aquellas cosas que no podemos ver en absoluto no corresponden al pintor. El pintor sólo trata de imitar lo que ve.

EL ARTE Y LA CONMOCIÓN

24. Pues una historia conmoverá los ánimos cuando los hombres allí pintados muestren grandemente su movimiento de ánimo... Lloremos con quien llora, riámos con quien ría, dolámonos con quien se duele.

ELEMENTOS DE LA PINTURA

25. La pittura se compone de conscripción, composición y recepción de luminosidades.

INMUTABLE

26. En las formas mismas de los cuerpos hay algunas cosas que se alteran con el paso del tiempo, pero queda presente algo profundamente arraigado e innato que persevera eternamente inalterable e inmutable a semejanza de la especie.

PRINCIPIOS DEL ARTE

27. A mi entender, hay algunos principios, valores y reglas de cada arte y disciplina de la naturaleza que quien los advierte con la atención debida y se los ha apropiado, conseguirá gracias a ellos un logro de la mayor hermosura conforme a lo establecido.

LENTEZZA D'ANIMO

28. Estos cantos... me conmueven por cierto no sé qué que yo llamo lentitud (solemnidad) de ánimo, llena de reverencia respecto a Dios.

1. *La academia platónica.* Las concepciones y opiniones profesadas por la intelectualidad florentina del siglo XV respondían más al carácter positivista que al platónico; y los humanistas mostraban el mismo interés por Platón que por otros escritores antiguos. Cosme de Médicis encargó en 1459 a Marsilio Ficino una traducción de Platón, pero al mismo tiempo solicitó del científico griego Argitopoulos otra de Aristóteles; cuando en el año 1462 se fundaba en Carregio la Academia, Cosme se inclinaba hacia el platonismo, pero tras su muerte (en 1464) el patronazgo de la Academia cambiaría a manos de Lorenzo de Médicis. De Cosme se ha dicho que fue cristiano y platónico sólo en teoría, mientras que en realidad fue un epicúreo completamente desprovisto de fe. Ello no obstante, los sucesivos acontecimientos obraron a favor del platonismo, pues Argitopoulos abandonó Italia en 1471 sin haber traducido la obra del Estagirita, mientras que Ficino cumplió su deber para con Platón y al estudiar su obra, quedó muy afectado por su pensamiento y su doctrina, debido a lo cual la Academia que dirigió llegó a ser un verdadero centro del platonismo.

Al principio la Academia fue una reunión de amigos, «un centro de meditación» (*contemplationis sacellum*), pero no tardó en convertirse en un centro de investigación, gracias precisamente a los estudios platónicos de Ficino. La Academia no estaba vinculada con las universidades, e incluso los académicos y la mayoría de los humanistas se mostraban reacios y desconfiados con ellos, criticando su estilo medieval, su mal latín y su averroísmo anticlásico. Tampoco había contactos entre los académicos y los círculos artísticos; Antonio Pollaiuolo, destacado pintor y escultor que asistía a las reuniones de la Academia, constituía una excepción, igual que Alberti, pero este al menos era estudioso en el mismo grado que artista.

La estética de la Academia no fue, pues, ni la estética de los filósofos universitarios, ni la de los artistas, ni tampoco la de los humanistas. Fue la estética de un cierto grupo de hombres unidos por su interés por la filosofía y por una doctrina espiritualista. Pero lo que mejor define la poética y algo nebulosa atmósfera de la Academia así como su ideología —reflejada también en sus juicios estéticos— son las palabras de Pico della Mirandola cuando afirma que en el mundo en todas partes hay vida, en todas partes hay Providencia y en todas partes hay inmortalidad⁴.

2. *Ficino.* Marsilio Ficino (1433-1499), el *spiritus movens* de la Academia, era más joven que Alberti, a quien conoció personalmente siendo ya hombre maduro; así estudió sus escritos, pero también el viejo Alberti atendió a las conferencias del joven platónico. De joven, Ficino se interesó por diferentes autores antiguos, incluso más por Aristóteles que por Platón, impresionándole mucho la obra de Luciano. Pero tal vez fuese el humanista Landino el que le animó a profundizar en los estudios de Platón, siendo bastante joven cuando en 1459 Cosme de Médicis, aconsejado por Gemisto Plethon, le encargó la dirección de la Academia. A partir de ese momento Ficino dedicó toda su vida a la misma y a Platón, la dirigió hasta el año 1492

⁴ De Tentre la rica bibliografía sobre la Academia y Ficino son de mayor importancia para la historia de la estética: E. Panofsky, *Idea*, 1924. P. O. Kristeller, *The Philosophy of M. Ficino*, 1943. A. Chastel, *M. Ficino et l'art*, 1954, y *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959. B. Kieszkowski, *Platonizm renesansowy (El platonismo renacentista)*, 1935. A. Kuczyńska, *Teoria piękna M. Ficino (La teoría de lo bello de M. Ficino)*, en: *Estetyka*, IV, 1963.

y tradujo las obras de Platón, publicando su versión latina en 1482. En este mismo año se imprimió su estudio principal sobre Platón, *Theologia Platonica*. Fue, pues, un hombre cuya gran pasión eran los libros; un tipo solitario a quien el azar obligó a ser un activo filósofo y hombre público a su pesar.

Siendo ya entrado en años, Ficino también tradujo a Plotino y Scudo-Dionisio, llegando a la conclusión de que estos pensadores habían perfeccionado la doctrina platónica. El cardenal Bessarion llegó a escribir que «en Platón el oro está mezclado con otros minerales, siendo difícil separarlos; y tan sólo reluce después de haber sido depurado por el fuego de Plotino, de Porfirio, de Yámblico y de Proclo»^b. Ficino compartía esta opinión; los neoplatónicos eran los que mejor concordaban con su mentalidad, y así se veía cada vez más influenciado por ellos, inclinándose hacia el misticismo. Aquel mundo lleno de símbolos, la jerarquía de las esferas, el espíritu del mundo, el saber innato, la inspiración divina y la religión del amor eran también sus concepciones, y hacia ellas se orientaba su estética. A los cuarenta años tomó las órdenes sagradas, y en 1474 publicó su *De christiana religiones*.

El platonismo era una doctrina desconocida y ajena a la Florencia del siglo XV, donde llevaban la voz cantante los artistas y ponderados humanistas. Y fue Ficino quien hizo del platonismo una corriente importante, así como fue causa de que el platonismo renacentista no se quedará en un platonismo clásico, adoptando tintes neoplatónicos y siendo más helenístico que griego, más especulativo que racional, y al menos tan religioso como filosófico.

En cuanto a las opiniones más relevantes de Ficino acerca de lo bello y del arte se hallan en su comentario al *Banquete* de Platón especialmente en la *Oratio II*, 3-5, y la *Oratio V*, y también contiene numerosas ideas estéticas su comentario a Plotino, que es al tiempo un ensayo sobre las *Enéadas* y una exposición de los conceptos tardíos del propio Ficino. Una edición colectiva de las obras de Ficino se imprimió primero en Basilea (1576) y luego en París (1641).

3. *La belleza*. A diferencia de Alberti, que se ocupó principalmente de la teoría del arte, Ficino elaboró una teoría verdadera de lo bello.

A. ¿Qué es lo bello? Según Ficino, cierta perfección externa, a diferencia de la interna, que llamamos el bien¹. Y ¿en qué se revela la belleza? En el hecho de atraer y cautivar al hombre. Toda belleza, tanto la de la virtud como la de forma o el sonido, tanto la belleza que afecta a la mente como la que apela a la vista o al oído, resulta siempre atractiva y precisamente son aquellas cosas que atraen al hombre las que con razón podemos llamar bellas². En otras palabras, las cosas bellas son objeto del amor, porque —conforme a la antigua definición platónica— el amor no es sino el deseo (*desiderium*) de lo bello³. Y si es belleza aquello que atrae y despierta el amor, pueden ser bellos tanto las formas y sonidos como las virtudes: la belleza no puede en consecuencia ser exclusivamente cuestión de forma o de armonía, sino que consiste en lo que es común a las formas, sonidos y virtudes.

B. ¿En qué consiste, por tanto, la belleza? La respuesta de Ficino era distinta a la que solía darse en la Antigüedad. Según él, la belleza no consiste sólo en la proporción y disposición de las partes. Pero ¿por qué? Ficino repite aquí el argumento de Plotino: si la belleza consistiera en la proporción, las cosas simples (*simplicia*) no podrían ser bellas, mientras que precisamente llamamos bellos a los colores simples,

^b J. Hirschberger, *Geschichte der Philosophie*, 1955, II, 11.

las luces, las voces, el resplandor del oro y de la plata, y el alma misma, que son cosas sencillas que tan maravillosamente nos deleitan⁴. Y Ficino hace explícita su concepción aclarando que hay quienes tienen por belleza cierta disposición de las partes, o —empleando sus términos— la conmensurabilidad y proporción unidas a cierta dulzura del color. «Nosotros, sin embargo, no compartimos esta opinión, porque tal disposición de las partes sólo aparece en las cosas compuestas, mientras que entre las cosas bellas se hallan también las simples»⁴.

Ficino no niega, pues, que la belleza pueda consistir también en la conmensurabilidad, la proporción y la armonía, pero —a su modo de ver— no sólo consiste en ellas. Como si hubiera dos bellezas, la de la armonía y la del resplandor—. Pero no era ésta una nueva concepción, se remontaba al neoplatonismo, y en el siglo XV, por lo demás, no fue nada popular.

C. Otro tanto ocurría con un segundo concepto de Ficino, también de carácter negativo, que sostiene que la belleza no es en sí misma una cualidad de los cuerpos. La *ratio pulchritudinis* no puede residir en el cuerpo puesto que también las virtudes pueden ser bellas.

Se podría suponer que Ficino reconocía dos clases de lo bello: la belleza corporal (la de las formas) y la no corporal (de las virtudes). No obstante, no fue así, porque la belleza de las formas tampoco la tenía por corporal. «No sólo la belleza de las virtudes espirituales sino que tampoco la belleza de los cuerpos y sonidos es corporal. Bien es verdad que hablamos de cuerpos bellos, pero su belleza no se debe a su materia». Y lo explica de este modo: no son bellos los cuerpos sino la imagen de los cuerpos creada por los ojos y la razón. Y en el comentario al *Banquete* platónico escribe así: «La forma de un hombre complace a las mentes, no porque esté en la materia exterior, sino porque mediante la vista la mente capta su imagen y la asimila.» La imagen está en la vista (*visus*) y en la mente, y como éstas son incorpóreas, tampoco la imagen puede ser un cuerpo. Lo que gusta, pues, es la forma incorpórea. Lo que le gusta al hombre es lo que es grato (*gratum*) y además lo grato es bello, así que el amor concierne a algo que es incorpóreo. Y la propia belleza espiritual de las cosas es más bien una imagen que una forma corporal⁵. La perfección interior crea la exterior; la belleza, por tanto, es más una imagen espiritual (*simulacrum spirituale*) de las cosas que su aspecto corpóreo (*species corporea*).

En 1473 escribe Ficino en una carta a Guido Cavalcanti: «la belleza de los cuerpos no reside en la obscuridad sino en la claridad y la gracia; no en una masa sombría, sino en la resplandeciente armonía; no en un magma inerte e irreflexivo, sino en el número y la medida más adecuadas⁴. Por tanto, no es justa la afirmación de que junto a la belleza corpórea existe otra incorpórea; en realidad, toda belleza, incluso la que encontramos en² cuerpos y sonidos, es incorpórea⁶.

Asimismo, Ficino estableció una distinción entre la belleza como tal (*pulchritudo*) y, por otro lado las cosas que son bellas (*res pulchrae*)⁷. La belleza es todo lo que es hermoso por naturaleza, lo que lo es por sí mismo, razón por la cual la belleza no reside en los cuerpos, que «hoy son bellos y mañana, cuando se produzca en ellos un pequeño cambio, no lo son». Así, pues, los cuerpos, como mucho, pueden ser «cosas bellas», pero nunca «belleza». Si los cuerpos contienen la belleza, ésta será tomada de prestado (*habent formositatem peregrinam*)⁸.

⁴ M. Ficino, *In Plotinum. in librum de Pulchritudine. Opera*, II, 1641, 528.

En base a las opiniones de Ficino podríamos deducir que la belleza es una característica de los objetos espirituales, mientras que a los objetos corporales no les corresponde belleza ni fealdad pues frente a éstas los objetos son neutrales. Ello no obstante, Ficino era aún más radical, creyendo que la materia es fea por naturaleza (*habet deformitatem naturalem*).

D. ¿Cómo puede la belleza incorpórea manifestarse en un cuerpo? Revelándose en el cuerpo el espíritu o la idea, nos responde Ficino. Y ¿qué es la belleza del cuerpo? La actuación, la vivacidad, la gracia de la idea que en él resplandece⁸. Mas para que así ocurra, el cuerpo ha de cumplir ciertas condiciones. El resplandor de la idea desciende a la materia sólo cuando ésta está ya convenientemente preparada. Y la preparación de un cuerpo vivo consiste en tres cosas: *ordo* (orden), *modus* (modo, medida) y *species* (forma, aspecto). Además, para que en el cuerpo haya sitio para la belleza, cada uno de sus miembros debe tener un lugar adecuado para ella; en un lugar determinado deben estar los ojos, en otro las orejas, en otro la nariz y todo el resto⁹. La idea presta su belleza al cuerpo, pero sólo cuando éste tiene una forma adecuada. Y esa forma adecuada Ficino la define exactamente igual que san Agustín y los escolásticos⁴, es decir, como aquella que posee *ordo*, *modus* y *species*.

Orden, medida y forma eran conceptos bien conocidos, que pertenecían a los más antiguos y persistentes en la tradición estética, y las concepciones espiritualistas de Plotino y de Ficino completaban esta tradición, mas no substituían estas viejas ideas por otras nuevas.

E. ¿A quién es accesible la belleza? Sólo a los «sabios», a los *cognoscentes*⁹.

El bien es asequible para todos los hombres, mientras que lo bello sólo para algunos, para los capaces de juzgarlo (*iudicium pulchritudinis*); o, en otras palabras, la belleza sólo se revela a aquellos que tienen idea innata de lo bello¹⁰. Por tanto, la idea es necesaria en las cosas para que éstas sean bellas, y en la mente de los hombres para que estos perciban la belleza.

F. La belleza es también necesaria para crear cosas bellas. Veamos —dice Ficino— la obra del arquitecto: primero tiene la idea de la casa en la mente, y luego la construye (*fabricat*) tal como la ha ideado (*excogitavit*). La casa es material, pero fue hecha gracias a su idea inmaterial. Si en la arquitectura hacemos caso omiso de la materia, aún nos quedará el plano, es decir, cierta composición, cierto orden procedente del arquitecto¹¹.

G. ¿Cuál es el valor de lo bello? El máximo de todos. En 1478 Ficino escribe: «Enseña la belleza y no te harán falta las palabras. La contemplación de lo bello suscita al amor con una facilidad y fuerza incomparables con los efectos de las palabras»⁴. Asimismo, la belleza prueba la existencia de Dios: «Con su utilidad, orden y ornamento, el mundo da testimonio del divino artífice y prueba que Dios es el constructor del mundo».

Era, pues, la estética de Ficino y de la Academia florentina una estética metafísica, que asignaba el origen de lo bello y del arte a la armonía del universo. Pero en sus consecuencias dicha estética metafísica fue una estética heterónoma e ilusionista, e incluso doblemente heterónoma, porque sujetaba lo bello y el arte a la verdad y la moralidad. Así la poesía debe mostrar y muestra los *divina misteria*, la verdad más profunda, que está oculta detrás de las metáforas; pero también debe conducir

⁴ Cit. Chastel, M. *Ficino et l'art*, pág. 31.

y conduce en efecto al bien. En este aspecto, tanto lo bello como el arte y la poesía son insustituibles: no perseguiríamos el bien si no nos atrajera hacia él su belleza externa. En esto veía Ficino «la maravillosa utilidad de lo bello», y era la suya una estética ilusionista porque enseñaba que la belleza que admiramos en las formas, colores o sonidos, en realidad no existe en estas formas, sonidos y colores sino en algo completamente distinto: en el espíritu que de los mismos se trasluce.

H. ¿Fue esta concepción espiritualista de lo bello profesada por Ficino una concepción nueva y suya propia? Desde luego que no¹. Suele creerse, y con razón, que el renacentismo y la Academia florentina tienen su raigambre en lo antiguo, especialmente en Platón. Sin embargo, las tesis de Ficino no provenían directamente del filósofo, sino de los platónicos, y no de la época clásica sino del helenismo tardío. En realidad, dado su espiritualismo, la estética helenística era más próxima a la medieval que a la clásica. En este sentido, la tradicional y muy extendida opinión sobre el Renacimiento y la Academia de Ficino es inexacta.

4. *El arte*. A. Lo bello existe tanto en la naturaleza como en el arte, pero la naturaleza, más sabia que el arte, crea la belleza con más eficacia y en mayor medida. Por eso la naturaleza es el mejor modelo para el arte. En general, «el arte humano no es otra cosa que una imitación de la naturaleza»¹², pero también está capacitado para perfeccionar y mejorar las obras de la naturaleza, es decir, las de la «naturaleza inferior»¹³, y puede dar a la materia ciertas formas que la naturaleza no conoce¹⁴.

Todas estas ideas, como sabemos, no sólo eran características de la estética del platonismo.

Pero aunque el arte toma sus modelos de la naturaleza, ostentando ciertas semejanzas con ella, también en la naturaleza podemos advertir ciertas semejanzas con el arte. Porque en efecto, ¿qué es el arte humano? La naturaleza dando forma a la materia exterior; y ¿qué es la naturaleza? Aquel arte que configura la materia por dentro como «si un carpintero estuviera dentro de la madera»¹⁵.

La característica esencial del arte es que actúa conforme a ciertas reglas¹⁶ y se sirve de ellas, siendo por tanto un tipo de saber (*scientia*). El arte debe su perfección a las matemáticas: al hecho de calcular, medir y pesar¹⁷. Algunas artes se sirven poco de ellas, pero otras —como la arquitectura o la música— los utilizan constantemente. La poesía no se vale de las matemáticas, pero tampoco —conforme a las opiniones antiguas— es un arte.

B. El concepto ficiniano de arte era tan poco original como su teoría de lo bello: el arte imitativo que al mismo tiempo corrige a la naturaleza, que se basa en las reglas y se sirve de las matemáticas, contraponiéndose además a la poesía —todo eso ya se había dicho en la Antigüedad—. La naturaleza concebida como un arte divino, y el cálculo, la medida y el peso en tanto que instrumentos del arte, eran ideas bien conocidas del Medievo. Ficino, que advertía más belleza en lo espiritual que en lo visible, y veía a Dios en lo bello y en la naturaleza, para quien la finalidad de la poesía estribaba en elevar *ab inferis ad supera* el alma decaída, y que meditó sobre el alma del mundo y su belleza comparando las melodías de la música humana con la

¹ M. Ficino, *Theol. Plat.* X, 9.

¹² J. Festugière, *La philosophie de l'amour de M. Ficino et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle. Études de philosophie médiévale*, XXXI, 1941.

divina melodía del universo, fue tan neoplatónico como los pensadores de las últimas etapas de la Antigüedad y el Medievo.

Suele considerarse a Ficino como un renovador del platonismo, pero no fue el suyo un platonismo fiel a la doctrina original, ya que abundan en él interpretaciones neoplatónicas. Además, el pensamiento platónico había perdurado a lo largo de los siglos medievales, y no era necesario que Ficino lo volviera a descubrir. La única diferencia entre su neoplatonismo y el medieval reside en el hecho de haber dedicado Ficino mayor atención a las cuestiones estéticas.

5. *La poesía.* Los estudiosos de la Academia florentina, dirigida por Ficino, no se concentraban en las artes plásticas o en la música sino más bien en la poesía. Y ésta era para Ficino algo muy distinto de las artes, no teniéndola por una técnica sino —a lo platónico— por un furor divino¹⁸. Hay cuatro clases de furor divino —afirma Ficino en su comentario al *Banquete*, parafraseando a Leonardo Bruni¹⁹—; el furor de los poetas, el furor de los misterios, el furor de los profetas y el furor del amor. La poesía depende de las Musas, los misterios de Baco, el vaticinio de Apolo, y el amor de Venus. La poesía, tal como la entendían en la Academia, era cuestión de inspiración, afín a los misterios, al amor y al vaticinio; era lo opuesto del arte, ya que éste era cuestión de reglas y saber. Para Ficino había más parecido entre la poesía y la naturaleza, con sus elementos, que entre la poesía y el arte. La poesía es iluminación divina de la mente (*illustratio*) que eleva al alma de su caída¹⁹.

La creación humana puede alcanzar la grandeza mediante dos métodos completamente distintos, o bien calculando y midiendo, o bien mediante la inspiración y furor divino.

Ficino tomó de Platón la teoría de la inspiración poética, pero no la de la imitación poética. Su teoría, al igual que la de los humanistas, se basaba en la de los escritores antiguos, pero para Ficino lo esencial en la poesía era la inspiración, mientras que los otros humanistas daban más importancia a la imitación.

6. *Las artes poéticas.* La Academia florentina creía en la conexión entre las aspiraciones y actuaciones del hombre. De ahí que Ficino advirtiera cierto parecido entre la poesía y el arte, a pesar de que entendía la poesía de un modo diferente al fenómeno artístico. Así creía, en efecto, que la poesía no sólo es afín a la música (lo cual era una convicción muy corriente) sino que también se encuentra emparentada con las artes plásticas (lo cual era insólito en aquel entonces).

De entre los conceptos entonces utilizados para abarcar con una sola noción la poesía y el arte, el más idóneo era el de las «artes liberales». Así en 1492 escribía Ficino a Pablo de Middelburg: «Nuestro siglo, siglo de oro, volvió a sacar a la luz las artes liberales que habían sido tan abandonadas; la gramática, la poesía, la retórica, la arquitectura, la música y el antiguo cantar de la lira de Orfeo»^h. Ficino incluye en el grupo de las artes liberales las que más tarde recibirán en nombre de «bellas» junto con la poesía. En cambio, no separa todavía las artes de las habilidades, ya que menciona la gramática, aunque, por otro lado, es posible que entendiera por gramática la habilidad de servirse y de manejar la palabra, o sea, que la concibiera como un tipo de arte. Pero el admitir que la pintura y la arquitectura eran «artes liberales» significaba un ascenso de éstas dentro de la jerarquía de las artes, y su uni-

¹⁸ Sobre Bruni: K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, 1900, pág. 65.

^h E. Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, 1947. Chastel, M. *Ficino*, pág. 61.

ficación con la poesía implicaba que Ficino había advertido en ellas el elemento de la inspiración.

Todas estas opiniones tenían pocos precedentes en la historia. Ficino las confirma en una de sus cartas a Canisiano, en la que dice que la música inspira las obras de todos los creadores: de los oradores, los poetas, los pintores, los escultores y los arquitectos. Y Ficino emplea el término «música» en el sentido antiguo, el de armonía que penetra el universo.

Así, pues, la música, la armonía y la inspiración —más la habilidad y las reglas— constituían para Ficino el lazo unificador entre las artes del sonido, el color y la palabra y gracias a su interpretación las artes cobraron un sentido nuevo, muy distinto del antiguo-medieval.

En el amplio campo de las artes como habilidades la Academia platónica distinguió —aplicando un criterio nuevo, el de su parecido con la poesía— las artes «musicales» (en el amplio y antiguo sentido del término). Dada la mentalidad de la Academia, el nombre más apropiado sería el de «artes poéticas», pero de hecho no se usó. Modificando la fórmula horaciana de acuerdo con la mentalidad de los platoncos florentinos, podríamos decir *ut poesis pictura* o en términos más generales, *ut poesis artes*. Lo que distingue a las artes como la música o la pintura es el hecho de que no se guían (como las demás) por las reglas, sino por el «furor» e inspiración (como la poesía). Así, para la historia del concepto de arte fue éste un cambio de la mayor importancia.

Y fue un cambio paralelo al que en ese mismo tiempo protagonizaron los teóricos de las artes plásticas (Alberti) distinguiendo las «artes del diseño». *Disegno* significaba como sabemos intención, proyecto y programa, y se tenía por artes no sólo las basadas en la habilidad y la rutina, sino también en la iniciativa del artista. Las artes que en el futuro recibirían el nombre de «bellas» fueron llamadas «creativas» por Alberti e «inspiradas» por Ficino.

Ficino puso gran énfasis en el carácter activo de las artes poéticas. «Cuando Apeles contempla y pinta un prado —dice Ficino— mira una sola hoja de hierba y la pinta, y luego otra, y otra. Y para que pueda proceder de este modo son necesarios el prado y el alma de Apeles, un alma capaz de ver juntas y configurar cosas no simultáneas sino consecutivas». Artes como la pintura muestran lo que en la naturaleza está separado en el tiempo, y para que puedan hacerlo es precisa la «actuación» del artista. El artista une lo que en la naturaleza se haya separado.

7. *El platonismo de Ficino.* Ficino pasó a la historia como el principal platónico del Renacimiento; con sus actividades, traducciones y comentarios contribuyó como ningún otro estudioso a formar una corriente y atmósfera platónica, a pesar de que el suyo no fue un platonismo clásico sino más bien un neoplatonismo no exento por lo demás de elementos medievales.

En lo que a la estética se refiere, Ficino profesaba las siguientes tesis:

A. La belleza tiene su fuente en la proporción y el esplendor: en la proporción de las partes y el esplendor de la totalidad, para ser más exactos.

B. La belleza, incluso la de los cuerpos, es siempre espiritual. Y también es espiritual la belleza de la idea que se revela en la materia.

C. El hombre reconoce la belleza gracias a la idea de lo bello que le es innata, así como gracias al amor que por ella siente.

D. La poesía, igual que algunas artes como la música o la pintura, es un fruto

del «éxtasis divino», siendo su rasgo distintivo la inspiración y no la imitación. Y no sólo al poeta, sino también al músico, al pintor o al arquitecto, no los definen la habilidad —como hasta entonces se solía creer en Florencia— sino la inspiración e intuición. Esta era la tesis más original de la estética de la Academia florentina, que constituía un paso adelante en la formación de conceptos más modernos.

Ficino no estaba de acuerdo con Platón en el hecho de que la belleza dependa exclusivamente de la proporción, ni tampoco compartía su postulado de condenar el arte. Lo único que su estética conservó de la doctrina platónica fue el espiritualismo, pero también éste tenía rasgos plotinianos y pseudo-dionisianos.

No hay ningún punto de convergencia entre la estética de Ficino y el arte florentino a él contemporáneo; la estética y el arte eran, en este caso, completamente independientes. En cambio, se produjo una dependencia inversa: bajo la influencia de la Academia, a los talleres de los artistas florentinos empezaron a llegar ideas neoplatónicas, que tuvieron su resonancia en la concepción del arte y, en cierto grado, influyeron en la creación de los artistas¹.

8. *Ficino y Alberti*. Ficino y Alberti son los dos personajes principales de la estética del Quattrocento, cuyas concepciones representan dos extremos opuestos. Hay en efecto entre ellos múltiples diferencias, pese a que Ficino asumiera algunos conceptos de Alberti.

A. Para Alberti la belleza residía exclusivamente en la proporción y disposición de las partes, en la *concinmitas*, en la armonía, mientras que para Ficino también radicaba en el «esplendor».

B. Para Alberti la belleza era una cualidad del mundo material, mientras que para Ficino era una cualidad del espíritu y de la idea.

C. Según Alberti, conocemos la belleza mediante la simple percepción y reflexión, mientras que para Ficino lo hacemos mediante la idea innata y el amor.

Al contraponer sus estéticas, podríamos afirmar que Alberti fue un analista del arte, y Ficino un filósofo especulativo de lo bello. Ambos se daban cuenta de la importancia de las bellas proporciones, pero para Alberti éstas eran un mero hecho, y para Ficino constituían un misterioso fenómeno al que correspondía una explicación mística.

Al yuxtaponer las concepciones estéticas de Alberti y Ficino podemos percibir la diversidad y flexibilidad de la estética cuatrocentista. Sería erróneo imaginarse que era esta una estética exclusivamente espiritualista como la de Ficino, o tan positivista sino como la de Alberti; en realidad fue una estética en la que tenían cabida ambas posturas.

Lo anterior no significa que entre ambas estéticas no hubiera semejanzas; hay elementos comunes a las dos, lo cual se explica no sólo por los contactos personales entre Alberti y Ficino, sino más bien por las características de la época y las posturas que entonces solían adoptarse.

A. Tanto en la estética de Alberti como en la de Ficino el problema de lo bello (en el arte y en la naturaleza), figura en primer plano, posición que no había tenido nunca ni en la Antigüedad ni luego en la Edad Media.

¹ E. H. Gombrich, *Icones symbolicae*, *Journal Warburg*, XI, 1948, pág. 185: «And yet, after the lapse of hardly a generation, the talk of the studio is filled with Neo-Platonic catchwords, and before a century has gone by these slogans have transformed the whole position of the artist and the whole conception of art».



8. MARSILO FICINO
Grabado de J. J. Boissard, s. XVI.

B. Ambos escritores entendían el papel del artista como un papel activo. Alberti dice que la obra arquitectónica está formada por el diseño, por el dibujo del artista, por la *preordinazione*, por el proyecto nacido de su ingenio. Y la opinión de Ficino era la misma: los edificios nacen de la idea del arquitecto, y las pinturas de la mente de Apéles y de otros artistas.

C. La Academia florentina adoptó el pitagorismo de Alberti, que percibía la belleza en la proporción. Ficino personalmente medía los cuerpos humanos buscando en ellos la proporción perfecta, y seguramente se inspiró en la tesis albertiana de los tres elementos de la pintura cuando distinguió entre *numerus, proportio y lux*.

D. Ficino asumió también la tesis de Alberti según la cual en un conjunto perfecto no se puede suprimir ni añadir nada²⁰, pero no la aplicó al arte —como lo hizo Alberti— sino a la naturaleza.

En la estética del temprano Renacimiento florentino Alberti y Ficino son las dos personalidades más destacadas, y representantes de posturas claramente opuestas. Ambos se inspiraron en la Antigüedad, pero Ficino renovó las posturas de la Antigüedad tardía y, hasta cierto punto, también las medievales, mientras Alberti hizo renacer la Antigüedad clásica. Los estéticos de los tiempos nuevos siguieron a ambos, pero más a Alberti que a Ficino.

Las actividades de la Academia florentina cesaron tras la muerte de Lorenzo de Médicis (1492) y la revolución de 1494, y, sobre todo, después de la muerte de Ficino, acaecida cinco años más tarde. Hacia el año 1500 no existía ya la institución platónica, pero seguía habiendo platónicos entre los estudiosos, cuando no entre los escritores y humanistas. Las actividades de la Academia fueron reanudadas en el corto periodo de los años 1525-1529 y luego en 1541, cuando se fundó la nueva «Academia florentina». Entre tanto, en el arte se había extendido el manierismo, aumentando los adeptos del platonismo. Y en las épocas siguientes tampoco desaparecieron de la estética los elementos platónicos, convirtiéndose en un componente de la moderna cultura, de la cultura estética en especial. Pero nunca volvió a aparecer una «familia platónica» como aquel cenáculo de amigos reunidos en la Academia florentina.

F. TEXTOS DE FICINO

M. FICINO, *Commentarium in Convivium*,
V. 1 (*Opera*, Basilea, 1561, 1334)

LO BELLO Y EL BIEN

1. Est enim perfectio interior quaedam, est et exterior... Interna perfectio producit externam. Illam bonitatem, hanc pulchritudinem possumus appellare.

1. Hay, en efecto, una perfección interna y otra externa. [...] La perfección interna engendra la externa. A aquella podemos llamarla bondad, y a ésta belleza.

M. FICINO, *ibid.*, V, 2 (*Op.* 1561, pág. 1335)

LA BELLEZA ATRAE AL HOMBRE

2. Haec ipsa, seu virtutis, seu figurae, sive vocum gratia, quae ani-

2. Este encanto de la virtud, de la forma o del sonido que el alma atrae a sí y atrapa median-

num per rationem vel visum vel auditum ad se vocat et rapit, pulchritudo rectissime dicitur.

M. FICINO, *ibid.*, I, 4 (*Op.* 1561. 1322)

3. Cum amorem dicimus, pulchritudinis desiderium intelligite. Haec enim apud omnes philosophos amoris definitio est.

M. FICINO, *ibid.*, V, 3
(*Op.* 1561, pág. 1336)

4. Sunt autem nonnulli qui certam membrorum omnium positionem, sive, ut eorum verbis utamur, commensurationem et proportionem cum quadam colorum suavitate, esse pulchritudinem opinentur. Quorum nos opinionem propterea non admittimus, quia cum huius modi partium dispositio in solis sit rebus compositis, nulla essent simplicia speciosa. Nunc autem puros colores, lumina, vocem unam, fulgorem auri et argenti candorem, scientiam, animam, quae omnia simplicia sunt, pulchra vocamus: nosque ista mirifice tanquam revera sunt pulchra delectant.

M. FICINO, *ibid.*, V, 3
(*Op.* 1561, pág. 1335)

5. ... Placet animo personae alienius species non prout in exteriori iacet materia, sed prout eius imago per visum ab animo capitur vel concipitur. Imago illa in visu et animo, cum isti sunt incorporei, corpus esse non potest... Species incorporea placet. Quod placet, id cuique gratum: quod gratum, hoc denique pulchrum, quo efficitur, ut amor ad incorporeum aliquid referatur: atque ipsa pulchritudo spirituale quoddam potius rei simulacrum sit, quam corporea species.

te la razón, la vista o el oído, se denomina con toda precisión «belleza».

LA BELLEZA Y EL AMOR

• 3. Cuando hablamos de «amor», entendiendo como el anhelo de belleza. De hecho, ésta es la definición del amor en todos los filósofos.

LA BELLEZA NO CONSISTE EN LA PROPORCIÓN

4. Algunos, por su parte, sostienen que la belleza es la disposición precisa de todos los miembros, o, empleando sus mismos términos, que es la commensurabilidad y la proporción con una cierta exquisitez de colores. Nosotros no aceptamos esta opinión porque, al hallarse de este modo la disposición de las partes únicamente en objetos compuestos, no podría ser bella ninguna cosa simple. En cambio, nosotros ahora llamamos bellos a los colores puros, a las luces, a una voz aislada, al resplandor del oro y al brillo de la plata, al saber y al alma, cosas todas ellas que son simples: y a nosotros éstas nos deleitan profundamente en tanto que son realmente hermosas.

SPECIES INCORPOREA PLACET

5. El aspecto de un hombre complace a la mente no porque se halle en la materia exterior, sino porque, mediante la vista, la mente capta su imagen y la asimila. La imagen está en la vista y en la mente, y como éstas son incorpóreas, tampoco la imagen puede ser un cuerpo. [...] El aspecto incorpóreo agrada. Lo que agrada es agradable para alguien: lo que es agradable es, en definitiva, hermoso, por lo que se sigue que el amor se refiere a algo incorpóreo, y la misma belleza es más una representación espiritual del objeto que el aspecto corpóreo.

6. *Tantum abest, ut corpus sit pulchritudo, ut non modo quae virtutibus animi, sed etiam quae corporibus et vocibus inest, nequeat esse corporea. Quamvis enim corpora quaedam speciosa dicamus, non tamen sunt ex ipsa sui materia speciosa.*

M. FICINO, *In Plotini Epitome*
(Op. 1561, págs. 1574/1575)

7. *Significat interea tum pulchritudinem magis etiam ad visum pertinere, quam auditum, quia videlicet visus et lumen similiora intelligentiae sunt quam auditus et sonus: tum habitus animi pulchriores esse quam corpora, quae formosa dicuntur et voces, quia et menti similiter cognatiores sunt: et ipsi habitus animi tam in moribus quam in doctrinis non solum pulchri, sed etiam pulchritudines quaedam rite dici possunt, sunt enim formae, formae, inquam, menti propinquae. Voces autem et corpora pulchritudines appellari non possunt.*

M. FICINO, *Comm. in Comm.*, V, 6
(Op. 1561, pág. 1337)

8. *Quid tamen est corporis pulchritudo? Actus, vivacitas et gratiae quaedam idem suae inflexu, in ipso refulgens. Fulgur huius modi in materia non prius quam aptissime sit praeparata, descendit. His vero tribus, ordine, modo, specie constat viventis corporis praeparatio. Ordo partium intervalla, modus quantitatem, species lineamenta coloremque significat. In primis enim oportet, ut membra quaeque corporis naturalem situm habeant: suo aures loco sint, oculique et nares et caetera.*

6. Está tan lejos la belleza de ser corpórea, que no sólo no puede serlo la que se halla en las virtudes del alma, sino que tampoco lo es la que radica en los cuerpos y en los sonidos. Pues aunque digamos que algunos cuerpos son hermosos, no lo son por su propia materia.

LA BELLEZA

7. Quiere decir, de una parte, que la belleza concierne más todavía a la vista que al oído, porque, sin duda, la vista y la luz son más afines a la inteligencia que el oído y el sonido; de otra parte, que las actitudes del alma son más bellas que los cuerpos y los sonidos, que se dice que son hermosos, puesto que son igualmente más parecidos a la mente: las actitudes del alma no sólo son bellas tanto en la práctica como en la teoría, sino que puede decirse con razón que son, incluso, una especie de «bellezas», pues son formas, formas, digo, afines a la mente. En cambio, sonidos y voces no pueden denominarse «bellezas».

PREPARACIÓN PARA LA BELLEZA

8. ¿Qué es la belleza del cuerpo? La realización, la vivacidad y ciertas gracias que en él resplandecen por la acomodación de la idea. El resplandor descende de este modo a la materia no antes de que esté convenientemente preparada. Pero la preparación de un cuerpo vivo requiere tres cosas: orden, medida y forma. El orden se refiere a los intervalos de las partes, la medida a la cantidad y la forma a las líneas y al color. En primer lugar conviene, en efecto, que cada uno de los miembros del cuerpo disponga de su colocación natural: que los oídos estén en su lugar, así como los ojos, la nariz y lo demás.

M. FICINO, *Comm. in Plot. Ennead.*, I, 6
(Op. 1561, pág. 1574)

9. *Proprium vero pulchritudinis est allicere simul et rapere... Quoniam pulchritudo intellectuale munus existit, ideo solos allicit cognoscentes... Memento... omnia quidem appetere bonum: non omnia pulchrum, sed eos dumtaxat, qui iudicium quoddam pulchritudinis habent.*

M. FICINO, *Comm. in Plot. Ennead.*, I, 6
(Op. 1561, pág. 1574)

10. *Pulchritudo vero ubicumque nobis occurrat... placet atque probatur, quoniam ideae pulchritudinis nobis ingentiae respondet et undique convenit.*

M. FICINO, *Comm. in Plot. Ennead.*, I, 6
(Op. 1561, pág. 1576)

Quisnam pulcher homo? aut leo pulcher? aut pulcher equus?... Illius ideae formulam anima nostra in mente habet ingentiam, habet et in natura propria seminalem similiter rationem... Dum vero de pulchritudine iudicamus, id prae ceteris pulcherrimum approbamus, quod animatum est atque rationale atque formatum, ut et per animum satisfaciatur formulae pulchritudinis, quam habemus in mente; et per corpus rationi pulchritudinis seminali respondeat, quam in natura secundaque anima possidemus.

M. FICINO, *Comm. in Conv.* V, 5
(Op. 1561, pág. 1337)

11. *Quodsi quis quaesierit, quoniam pacto corporis forma, animae mentisque formae et rationi similis esse queat: is porro consideret aedificium architecti. Principio architectus*

9. Lo propio de la belleza es seducir a la vez que arrebatar. [...] Puesto que la belleza se revela como una tarea intelectual, por ello seduce únicamente a los sabios. [...] Recordad [...] que todas las cosas persiguen el bien, mas no todas buscan lo bello, sino sólo los que gozan de una capacidad de juicio estético.

LA IDEA INNATA DE LO BELLO

10. La belleza, donde quiera que se nos presente, [...] resulta grata y se hace apreciar, porque corresponde a una idea innata en nosotros y se nos ajusta plenamente.

¿Qué es, pues, un hombre hermoso, o un león hermoso, o un caballo hermoso? [...] Nuestra alma tiene innata en la mente un arquetipo de esta idea, y tiene también la razón germinal igualmente en la naturaleza propia. [...] Cuando emitimos un juicio sobre la belleza, apreciamos como lo más hermoso por encima de lo demás lo que es animado, racional y organizado, de manera que también a través del alma se ajuste el arquetipo de la belleza que tenemos en la mente: y, a través del cuerpo, corresponda a la razón germinal de la belleza que poseemos en la naturaleza y en el alma que la sigue.

LA IDEA EN EL ARTE

11. Y si alguien preguntase cómo la forma del cuerpo puede asemejarse a la forma del alma y de la mente y a la razón, podría considerar, a su vez, el edificio de un arquitecto. Inicialmente, el arquitecto concibe en el alma la razón y, por así decir,

aedificii rationem et quasi ideam animo concipit. Deinde qualem excogitavit domum, talem pro viribus fabricat. Quis neget domum corpus existere: eamque ideae artificis incorporeae, ad cuius similitudinem effecta est, esse persimilem? Porro propter incorporealem ordinem quendam potius, quam propter materiam est architecto similis iudicanda. Age igitur materiam substrahe, si potes: potes autem cogitatione subtrahere: ordinem vero relinque: nil tibi restabit corporis, nihil materiae, imo vero idem erit penitus, qui ab opifice provenit ordo, et qui remanet in opifice.

M. FICINO. *Theologia Platonica*, L. IV
(Op. 1561, pág. 123)

12. Si ars humana nihil est aliud quam naturae imitatio quaedam, atque haec ars per certas operum rationes fabricat opera, similiter efficit ipsa natura et tanto vivatiore sapientioreque arte, quanto efficit efficacius et efficit pulchriora.

M. FICINO. *ibid.*, L. XIII (Op. 1561, pág. 296)

13. Homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat.

M. FICINO, *ibid.*, L. V (Op. 1561, pág. 136)

14. Ars opera sua hoc facit ordine, videlicet in subiecta quadam materia, formas alias et alias imprimit, quarum nullam sibi propriam habet materia.

M. FICINO. *ibid.*, L. IV
(Op. 1561, pág. 123)

15. Quid est ars humana? Natura quaedam materiam tractans extrinse-

la idea de un edificio. A continuación tal cual ideó la casa, la construye en la medida de sus fuerzas. ¿Quién negaría que la casa se levanta como un cuerpo, y que es muy similar a la idea incorpórea del artífice, a cuya semejanza ha sido construida? Más aún, el arquitecto ha de considerarla similar más por cierto orden incorpóreo que por la materia. Ea, pues, prosinde de la materia, si puedes: puedes quitarla con la mente, pero deja el orden. Nada del cuerpo te quedará, nada de materia, en cambio el orden será en el fondo el mismo que procede del autor, y el que perdura en él.

LA NATURALEZA ES MÁS SABIA QUE EL ARTE

12. Si el arte humano no es otra cosa que una imitación de la naturaleza, y este arte produce las obras a través de las proporciones precisas de las mismas, de igual modo la naturaleza misma produce, y tanto más vivaz y sabio es el arte cuanto más eficazmente produce y cuantas más cosas hermosas elabora.

EL ARTE PERFECCIONA A LA NATURALEZA

13. El hombre imita todas las obras de la divina naturaleza y realiza, perfecciona y mejora las obras de la naturaleza inferior.

LAS FORMAS DEL ARTE SON DISTINTAS A LAS DE LA NATURALEZA

14. El arte produce sus obras con este orden, es decir, imprime en una materia dada unas y otras formas de las cuales ninguna tiene en sí la materia como propia.

EL ARTE Y LA NATURALEZA

15. ¿Qué es el arte humano? Una naturaleza dando forma a la materia exteriormente. ¿Qué es

cus. Quid natura? Ars intrinsecus materiam temperans, ac si faber lignarius esset in ligno.

M. FICINO, *Epistolae*, I

16. Ars est recta efficiendorum operum regula.

M. FICINO. *Comm. in Philebum*. II, 53
(Op. 1561, pág. 1267)

17. Scientiae, quae utuntur manibus, dicantur artes: hae perspicacitatem perfectionemque suam habent, in primis mathematica facultate, scilicet numerandi, metiendi, librandi... Absque huius munere artes omnes titubant, fallaci videlicet sensu, vel imaginatione, experientia, coniecturaque confisae. Architectura igitur omnisque consimilis, quia maxime omnium artium ingenio utitur Mathematico, perspicacissima est Musica consimilisque.

M. FICINO, *Epistolae* I
(Op. 1561, pág. 634)

18. Consensimus verissimam esse illam Platonis nostri sententiam. Poësim non ab arte, sed a furore aliquo proficisci.

M. FICINO, *Comm. in Conv.* VII, 13
(Op. 1561, pág. 1361)

19. Divino autem furore super hominis naturam erigitur et in Deum transit. Est autem furor divinus illustratio rationalis animae, per quam Deus animam, a superis delapsam ad infera, ab inferis ad supera retrahit.

M. FICINO (*Opera*, I, 1561, pág. 113)

20. Tandem partes mundi cunctae ad unum quendam totius mundi decorem ita concurrunt, ut nihil subtrahi possit, nihil addi.

la naturaleza? Un arte que configura la materia por dentro, como si un carpintero estuviera dentro de la madera.

EL ARTE ES UN PRECEPTO

16. El arte es la regla correcta de producir obras.

EL ARTE Y LAS MATEMÁTICAS

17. Los saberes que se sirven de las manos han de llamarse artes: éstas adquieren su lucidez y perfección, en primer lugar, gracias a la facultad matemática de calcular, medir y pesar. [...] Sin su empleo todas las artes vacilan, confiadas a la engañosa sensación, a la imaginación, a la experiencia y a la conjetura. Toda la arquitectura, por tanto, es semejante puesto que es, de entre todas las artes, la que hace uso en mayor medida de la capacidad matemática, como también lo es la muy penetrante música.

LA POESÍA Y EL ARTE

18. Hemos llegado al acuerdo de que la opinión de Platón es la más veraz: que la poesía no surge a partir de la técnica sino a partir de un cierto éxtasis.

EL CARÁCTER DIVINO DE LA POESÍA

19. Gracias al éxtasis divino se alza por encima de la naturaleza del hombre y llega hasta Dios. A su vez el éxtasis divino es la iluminación del alma racional a través de la cual Dios conduce al cielo de nuevo al alma que ha caído al infierno.

NO AÑADIR NI SUPRIMIR NADA

20. Todas las partes del mundo, en fin, convergen hacia una belleza del mundo entero de tal forma que no se puede quitar ni añadir nada.

IV. El año 1500

1. TEORÍA DEL ARTE DEL RENACIMIENTO CLÁSICO

1. El Renacimiento clásico. El Renacimiento es uno de los pocos períodos clásicos en cuanto a los que existe conformidad en su consideración como grandes períodos de la cultura. Y en el caso renacentista lo fue en especial su segunda fase, alrededor del año 1500, que aquí llamaremos «clásica». Ya entonces se tenía conciencia de su grandeza, una conciencia a su vez reconocida por las centurias posteriores que ya representaban otra cultura y otro arte.

A. Este común acuerdo respecto a la grandeza del Renacimiento se debe a las artes plásticas, a las *arti del disegno* como empezó a llamárselas entonces. Ni la poesía, ni la música, ni las ciencias de la época alcanzaron el nivel logrado por la arquitectura, pintura y escultura, ni tampoco vivieron su período clásico simultáneamente con las artes plásticas. Así la música de Palestrina (1524-1594) y la poesía de Tasso (1544-1595) tendrían su momento de gloria cuando ya había terminado el período clásico de las artes plásticas.

B. Suele asociarse la grandeza del Renacimiento clásico con los nombres de Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel. Pero en dicha época hubo otros artistas eminentes como el arquitecto Bramante los pintores Giorgione y Tiziano y otros muchos. Los grandes maestros del Renacimiento pertenecen en efecto a dos generaciones: Bramante (nacido en 1444) y Leonardo (nacido en 1452) representan la primera; y Miguel Ángel (nacido en 1475), Giorgione (1478) y Rafael (1483) la segunda, más joven. Empero, estos artistas de dos generaciones llegaron a su auge casi al mismo tiempo, alrededor del año 1500, es decir, cuando empezaba el período clásico del Renacimiento.

C. Varias ciudades y estados italianos contribuyeron al arte de este período. Leonardo vivió y trabajó durante bastante tiempo en Milán, y Miguel Ángel en Florencia, mientras Giorgione y Tiziano están estrechamente vinculados con el Véneto. Mas el verdadero centro artístico de la época fue Roma, debiéndose su especial posición tanto al pasado imperial como a su condición de sede del papado. Los monumentos de la antigua Roma imperial, aunque arruinados, estaban a la vista de los artistas, incitándoles a emplear las formas clásicas, y las desmesuradas ambiciones de los papas renacentistas les inducían a crear formas monumentales.

D. La floración del Renacimiento clásico no llegó de repente, sino que fue fruto de una evolución casi centenaria. La pintura renacentista, antes de llegar a su forma clásica, pasó por diversas etapas, empezando por una percepción y representación directa de las cosas hasta llegar a su plasmación racional, perfeccionada por la reflexión y el conocimiento de las cosas y el espacio. Su desarrollo estaba encaminado hacia una forma de percepción clásica, hacia mayor claridad y uniformidad, hacia una mayor monumentalidad. En cuanto a la evolución que sufrieron las otras artes plásticas, antes de entrar en su fase clásica, fue más semejante, por no decir igual, a ésta.

E. Las grandes edificaciones, esculturas, frescos, y cuadros del Renacimiento clásico aparecieron rápidamente, unos tras otros: *La última Cena* de Leonardo da Vinci (1495-1497); la *Cancellaria* —el edificio civil más perfecto del Renacimiento— (1487-1497); el *David* de Miguel Ángel (1501-1504); los proyectos de Bramante para San Pedro de Roma (a partir de 1505); las primeras *Stanze* vaticanas de Rafael: la *Disputa* y la *Escuela de Atenas* (1509-1511); los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel (1508-1512); la *Asunción de la Virgen* de Tiziano (1516-1518); las Logias Vaticanas de Rafael (1517-1519); la Capilla Médici de Miguel Ángel (1524-1526). Inmediatamente después llegaba el fin: Rafael murió en 1520, Giorgione antes que él (1510?), Bramante en 1514, Leonardo en 1519. Grandes destrucciones, como el Saco de Roma perpetrado en 1527, pusieron fin a este período. Como todos los períodos clásicos conocidos en la historia, también el Renacimiento clásico fue un período muy escaso de tiempo.

F. El arte clásico del Renacimiento suele atribuirse al *Cinquecento*, y, efectivamente, dicho arte pertenece al siglo XVI, pero sólo a sus principios, siendo el arte del año 1500 y algunos años más. Podríamos fecharlo entre los años 1495 y 1527, o, en números redondos, en 1500-1525. Miguel Ángel y Tiziano vivieron todavía muchos años (el primero murió en 1564 y en 1576 el segundo), pero después del período en cuestión pintaron ya de manera distinta. Además, estos dos clásicos del Renacimiento ostentaban desde el principio rasgos no clásicos, que, con el tiempo, empezaron a predominar en su arte. El año 1525 no significa, pues, el fin del florecimiento del arte italiano, ni el fin del renacimiento, pero sí el ocaso del arte clásico; la corriente clásica no desapareció, pero quedó eclipsada por tendencias manieristas y barrocas.

2. *Características del arte clásico.* Los artistas del período clásico representaban diversos gustos y talentos; su arte, empero, el arte del primer cuarto del siglo XVI, revela numerosos rasgos comunes. Así se caracteriza por la falta de elementos que hoy llamamos románticos, barrocos y manieristas, tan acusados antes del Renacimiento y en el período posterior, y que incluso se dieron en el mismo Renacimiento, antes y después de su fase clásica.

Suele definirse al arte del Renacimiento clásico con calificativos como grandeza, armonía o equilibrio, afirmando que aquel tiempo se atrevió a ser grande, que persiguió la armonía y que alcanzó el equilibrio entre la forma y el contenido, entre la idea y la realidad. Asimismo, lo podríamos caracterizar con términos como dominio, subordinación y resignación, ya que lo característico de sus obras es la subordinación de las experiencias directas a unos fines objetivos y a una composición consciente, así como la renuncia a lo decorativo a favor de la estructura; el autocontrol de la imaginación y su subordinación a la realidad. También se da en este arte un

alto grado de control de la exaltación que produce el contacto directo y la riqueza de lo real, una profunda búsqueda de los rasgos esenciales de la realidad y una eliminación de todo lo accidental, local e individual; una renuncia a la hermosura de la miniatura a favor de las grandes dimensiones, renuncia a los encantos de la gracia a favor de los cuerpos en plena madurez, una renuncia a la riqueza en favor de la sencillez y a la diversidad a favor de lo monumental; y una renuncia también a los atractivos de lo plural en favor de la uniformidad.

El arte clásico se caracteriza así por diversas limitaciones, y por el abandono de muchas inclinaciones naturales, concretos beneficios y adornos artísticos. Pero la intención de este abandono era positiva; se trataba de renunciar a ciertos valores para conseguir mesura, disciplina, claridad y grandeza, lo cual implicaba correlativamente una estética específica.

3. *Las concepciones clásicas.* Cada época crea su propia estética, su propia escala de valores correspondiente a sus gustos y preferencias. E incluso cuando conserva la concepción de lo bello establecida por otra época, determina a su manera qué es lo bello. Los gustos del Renacimiento exigían apreciar, antes que nada, la medida, la grandeza y la claridad, formulando así una estética clásica que halló su expresión en la teoría y más aún en la práctica artística de la época. Es por ello en el arte donde podemos «leerla», mejor aún que en los textos escritos, debiéndose recurrir al mismo para determinar su específica concepción estética racional y objetiva, similar a la antigua.

A. La concepción idealista del arte se revela en la aspiración a unas obras perfectas desde el punto de vista formal, sin que resultaran satisfactorias las exigencias de utilidad y funcionalismo. Ya Alberti había dicho que la belleza de las cosas es más admirable que su utilidad.

B. La concepción racional se basaba en los cálculos, proporciones numéricas y modelos geométricos, modelos que en la Edad Media habían sido un recurso adicional y auxiliar, y que ahora se convertían en un objetivo en sí mismo. Como dijo Ghiberti, «solamente la proporcionalidad crea la belleza», y así lo vemos claramente en el ejemplo de la Cancillería romana.

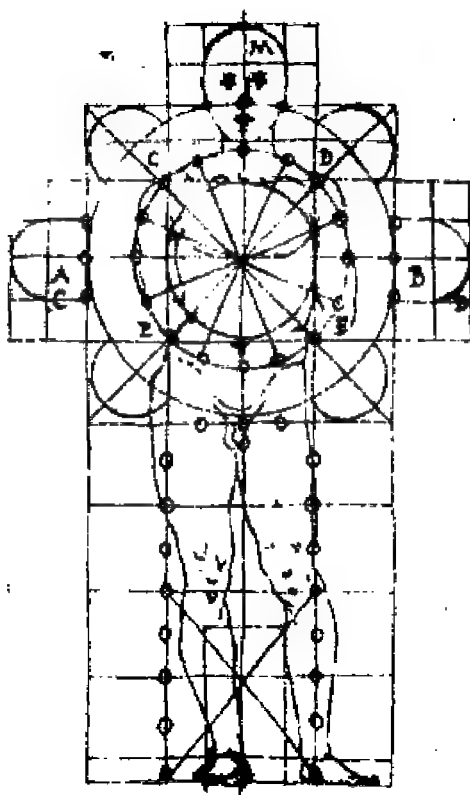
C. La concepción objetiva era para los artistas del Renacimiento una aspiración a conseguir formas objetivamente perfectas, relegando a posiciones marginales los requisitos de la expresión subjetiva. Las iglesias de Brunelleschi causan la impresión de que su forma es indispensable; el arquitecto parece inexistente, como si no tuviera gustos personales y sólo hubiera hecho lo indispensable. Alberti dijo que lo característico de la arquitectura debería ser la *necessità*.

D. La concepción antropométrica sostenía que el hombre es la medida de su arte, de «las columnas y aún de otras cosas», al decir de Filarete, y también se decía del hombre que *in eo tamquam parvo quodam mundo tota rerum universitas continetur*, siendo el hombre el que fija la escala de su arte.

Francesco de Giorgio sostenía, por ejemplo, que el plano y proporciones de una iglesia deben corresponderse a las formas y proporciones del cuerpo humano. En cambio, las proporciones de un hombre bien construido deben responder a las más sencillas figuras geométricas —el círculo y el cuadrado— como lo mostraba en sus famosos dibujos Leonardo da Vinci.

E. La concepción monumental expresaba la tendencia a crear grandes composiciones, desprovistas de adornos adicionales y dotadas con la mínima ornamen-

V. La arquitectura debería tener las proporciones del cuerpo humano. Dibujo por Francesco di Giorgio, Biblioteca Nazionale, *Codex Magliab.* Este dibujo muestra —con el ejemplo de la planta de una iglesia de cruz latina con transepto y ábside— la convicción renacentista de que las proporciones de un buen edificio deberían corresponder a las proporciones del cuerpo humano, así como la tesis de que la buena arquitectura debería basarse en las más sencillas figuras geométricas, especialmente en el círculo y cuadrado. El templo diseñado por Francesco di Giorgio —pese a que no es de planta central— se atiene al principio del círculo, y toda su superficie está dividida en figuras regulares que son cuadrados.



tación. Esto también lo había señalado Alberti: el ornamento es sólo subsidiario.

Los artistas del Renacimiento eran hombres seguros de la grandeza de sus obras, y esta convicción se consolidó más aún cuando el Renacimiento llegó a su cumbre, no temiendo la confrontación de su arte con el antiguo; Bramante y Julio II decidieron así derribar el más venerable templo cristiano y destruir las primeras tumbas papales para erigir la nueva basílica de San Pedro.

G. Asimismo, era la concepción renacentista del arte una concepción solemne a la par que optimista. Así escribe Andrea di Salerno que cuando Bramante se presente en el Reino de los Cielos podrá decir: «He alejado de mí toda melancolía y traté de alimentar mi alma con el júbilo y los placeres. ¿Acaso Dios no dado al hombre lo que llaman libre albedrío? Puede, pues, vivir en libertad».

Estos son los conceptos que dan origen al arte clásico italiano de los años 1500-1525. En la arquitectura, gracias a Palladio, perdurarían hasta fines del siglo XVI, mientras que en la pintura y la escultura pronto fueron reemplazados por tendencias barrocas y manieristas, encaminadas hacia una mayor viveza de expresión, riqueza, y diversidad, hacia tensiones más fuertes y mayor fantasía e interpretaciones subjetivas. En cambio, en el terreno de la teoría, la concepción clásica, que fue expresada con menos claridad desde un poco antes de que naciera este arte (especialmente gracias a Alberti) se mantendrá, sin embargo, por un tiempo más largo.

4. *Forma cerrada.* La concepción clásica del Renacimiento exigía unas formas regulares y cerradas que pudieron realizarse con mayor plenitud en la arquitectura, especialmente en la religiosa^a. La planta de la iglesia se consideraba perfectamente regular y cerrada cuando era central y cuando adaptaba forma de cuadrado, de octógono o de cruz griega. Y esta planta ideal para los arquitectos renacentistas era dictada por razones religiosas (la casa de Dios debe tener la forma más perfecta), metafísicas (responde a la construcción del mundo)^b y, sobre todo, estéticas (era la forma por excelencia), siendo ideada, diseñada y aplicada a pesar de que la historia y la tradición estaban en su contra, exigiendo que las iglesias se construyeran de acuerdo con una planta de cruz latina. Filarete ideó así varios proyectos centrales y Leonardo los dibujaba. De estos proyectos, sólo unos cuantos fueron realizados, y casi exclusivamente en pequeñas dimensiones: así en la capilla Pazzi, diseñada por Brunelleschi. Pero cuando Bramante emprendió su mayor obra —el templo de San Pedro— le dio forma central, que sería mantenida por los otros arquitectos que le sucedieron, es decir, por Rafael y Miguel Ángel. En cambio en el siglo XVII se abandonó esta concepción puesto que las aspiraciones de los arquitectos dejaron de ser clásicas^c.

5. *Las variantes.* En el uniforme arte clásico de los años 1500-1525 existieron, desde el principio, algunas variantes: así, aunque el arte de Rafael fuera tan clásico como el de Miguel Ángel, hubo no obstante considerables diferencias entre ambos. Los contemporáneos opinaban, por ejemplo, que el arte de Rafael se caracterizaba por *facilità, varietà, grazia*, y el de Miguel Ángel por *profondità y terribilità*, apreciando la divina gracia del uno, y la fuerza del otro. Por eso unos círculos de artistas y entendidos en arte estimaban a Rafael, y otros eran admiradores de Miguel Ángel. Una conocida carta del pintor Sebastián del Piombo a Miguel Ángel testimonia que ya en 1515, en la corte papal, ambos artistas eran personajes discutidos.

Con el tiempo las diferencias se profundizaron: Rafael, que murió muy joven, no dejó otro arte que el clásico, mientras que el de Miguel Ángel, después de 1525, evolucionó cobrando otro carácter. De sus trabajos tardíos, especialmente del *Juicio Final* (1542-1550) se dijo que carecía de la «bella manera» rafaelesca tan típica de los antiguos monumentos. En otras palabras, que sólo el arte de Rafael era clásico y regido por reglas, orden y equilibrio, mientras que no lo era el de Miguel Ángel, lleno de licencias. Y es precisamente a causa de estas licencias que muchos censuraban a Miguel Ángel, siendo aún muchos más los que le imitaban. Rafael y Miguel Ángel, artistas coetáneos, son los dos personajes claves del arte clásico; pero Rafael y el Miguel Ángel tardío son dos artistas opuestos, representantes respectivamente de la variante clásica y la ya no clásica del Renacimiento.

6. *La teoría clásica del arte en los siglos XV y XVI.* La concepción del arte y de lo bello profesada en el periodo clásico del Renacimiento podemos rastrearla no tanto

^a Wittkower, *Architectural Principles*, op. cit.

^b *Homo imitatur mundum in figura circulari*, escribe Fr. Zorzi en *De harmonia mundi totius*, 1525, cap. 2.

^c La preferencia dada a las formas regulares y cerradas se reflejó también, aunque en menor grado, en el urbanismo y la construcción de las viviendas. Las plantas centrales ideales ya se utilizaban en el siglo XV (G. Munter, *Idealstädte*, 1957). Palladio, que abandonó las plantas centrales de las iglesias, las aplicó al diseñar casas de vivienda, las *villas* palladianas, de las que la más famosa es la Villa Rotonda, cerca de Vicenza.

en los libros como en las obras de arte, pues éste fue un período que dio al mundo grandes artistas, mas no tuvo teóricos, o al menos teóricos que llegaran a la altura de los primeros.

Los grandes creadores del Renacimiento clásico —Leonardo, Miguel Ángel, Bramante, Rafael— se pronunciaron sobre temas artísticos, pero los juicios de Leonardo son tan personales que deben ser presentados por separado, así como también los de Miguel Ángel que, además, los enunció después de 1525, o sea, cuando el período ya estaba terminando y él mismo se había alejado bastante de lo clásico. Bramante escribió a su vez sendos tratados de arquitectura y de las proporciones perfectas de los cuerpos, pero no se han conservado, y sabemos de su existencia por fuentes posteriores, no siempre fidedignas. Y sólo queda Rafael, cuyos conceptos escasamente conocemos a través de dos cartas en las que este artista tan típico de su tiempo expresa unas ideas no menos paradigmáticas.

7. *Rafael*. De las dos cartas de Rafael que acabamos de mencionar, una estaba dirigida a Baltasar Castiglione, autor de *El Cortesano*, hombre muy competente en los temas artísticos. En dicha carta habla Rafael de su trabajo: así, para pintar a una mujer bella, tiene que ver varias mujeres bellas y elegir lo mejor (*para scella de meglio*). Pero cuando le faltan las mujeres hermosas, se sirve de cierta idea (*certa idea*) que le viene a la mente¹. El hecho de elegir entre distintos modelos naturales y guiarse el artista no sólo por los modelos sino también por la idea, no era nada nuevo, pero es significativo que lo dijera un artista tan eminente, el más típico representante del período «clásico».

La segunda de estas cartas fue escrita en 1519 al papa León X cuando éste le encargó a Rafael un trabajo arquitectónico en el Vaticano². El artista expresa en ella su renuncia hacia la arquitectura «germánica» (es decir, gótica) y su admiración por la antigua, afirmando que el gótico toma su modelo de los árboles cuyas copas forman ojivas, mientras que el arte antiguo lo tomaba —según creía Vitruvio— de los árboles cortados y debastados, puestos en pie a modo de columnas. Estas disquisiciones genéticas eran empero secundarias, siendo lo más importante la opinión de Rafael acerca de ambos estilos. El artista compara allí la ojiva gótica con el clásico arco de medio punto, desde el punto de vista de su resistencia (que además lo califica como «razón matemática») y desde el de la gracia que presentan a la vista. De ambas comparaciones sale vencedor el arco de medio punto, que Rafael tenía por más resistente, creyendo además que su perfección proporciona mayor «gracia a nuestra vista». Y uniendo en sus observaciones el arte con la naturaleza añadía que ésta no tiene otras formas sino las perfectas (lo cual, por cierto, no concordaba del todo con su convicción de que las copas de los árboles forman unas ojivas, que son menos perfectas que los arcos de medio punto).

Ambas cartas son cortas, pero expresan conceptos que resultan fundamentales para lo clásico. La primera contiene dos tesis: el artista se sirve de modelos existentes en la naturaleza, y realiza una selección; y, en segundo término, el artista se guía por la idea que tiene en el interior de su mente. Ambas tesis se complementan mutuamente, expresando en conjunto la actitud clásica frente al arte y la naturaleza, así como la opinión del artista acerca de la imitación y la espontaneidad en el arte.

En la segunda de las cartas amplía Rafael la tesis de la imitación, reconociendo que también las formas arquitectónicas derivan de la naturaleza, y las evalúa según el criterio de su finalidad, del placer para la vista y la conformidad con la naturaleza;

en otros términos, desde el punto de vista de la conformidad del arte con la utilidad, con la belleza y con la verdad.

Así, en las cartas de Rafael se manifiestan las tesis generales de la estética clásica del Renacimiento. Tanto el propio Rafael como los artistas a él contemporáneos, llegaron a estas tesis por sí mismos, y no las tomaron de los filósofos. Pero, en realidad, son estas tesis clara resonancia de las concepciones filosóficas, siendo especialmente la «idea» de Rafael lejano eco de la idea platónica.

8. *Otra vez Gáurico*. Aparte de estas escasas observaciones de Rafael se conocen escasísimas opiniones que expresen los conceptos estéticos preponderantes en el período clásico. En aquel cuarto de siglo en que culminó el arte clásico se editó un solo libro dedicado al mismo: el *De scultura*, de Pomponio Gáurico (1504). Ya hablamos de este autor al presentar los conceptos quattrocentistas puesto que el libro contiene ideas típicas de aquel siglo, y no hace referencia al arte del período clásico. Gáurico, filólogo napolitano, no tenía contacto con el arte de Rafael o de Bramante, pero la teoría sostenida por él coincide con el arte de la época, especialmente su tesis sobre el arte basado en la erudición (*nihil sine litteris, nihil sine eruditione*), la tesis de la imitación de la naturaleza, la tesis de la selección, la tesis del arte en tanto que proyecto (*designatio*), y la del arte como objeto vivo (*animatio*).

9. *Pico, Bembo, Castiglione*. Algunas opiniones estéticas del período clásico podemos encontrarlas en escritores especializados en temas de arte, como por ejemplo, Cesare Cesarino (1483-1541), editor y comentador de Vitruvio (1521) para quien los artistas eran «semi-dioses» por crear obras parecidas a la naturaleza³.

Asimismo, los textos de ciertos escritores amateurs, pertenecientes a los círculos cortesanos, contienen varias ideas y opiniones al respecto. En este grupo destacan el humanista y filósofo Giovanni Pico, de la familia de los grandes señores de la Mirandola (1463-1494), el humanista Pietro Bembo (1470-1547), y el político Baltasar conde de Castiglione (1478-1529).

El *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola, es como un manifiesto del Cinquecento, que el autor mismo no llegó a vivir, conteniendo también numerosas ideas estéticas su *Commento alla Canzone di G. Benivieni Dell'amore celeste e divino*.

Bembo, amigo de los Médicis, secretario del papa León X y dictador del gusto literario de su época, abogaba por la imitación de los antiguos maestros, por el abandono de la «elegancia fría» y la vuelta a los poemas llenos de sentimiento de Petrarca, pronunciándose ampliamente sobre el arte y lo bello en su texto *Gil Asolani* (1525), de clara inspiración ciceroniana.

En cuanto a Castiglione, hombre de estado en las cortes de Milán y Urbino, árbitro de la elegancia renacentista y autor del famosísimo *El Cortesano* (1518) incluye en su manual de buena educación ciertos conceptos estéticos, aunque no tanto del arte como de la vida.

A. Tanto Pico, como Bembo y Castiglione, al pertenecer a la misma generación y a los mismos estratos sociales, tenían también una ideología similar. La primera de las tesis de estos escritores era la tesis clásica de que la belleza consiste en la armonía, es decir, en un conjunto y disposición de las partes adecuadas. Bembo definía la belleza como proporción, conveniencia y armonía de las cosas¹⁰. La vieja controversia en torno a si son bellos solamente los objetos compuestos o también pueden serlo los más simples (como querían los neoplatónicos) la resolvía Pico a fa-

vor de los objetos complejos. convencido de que la belleza siempre consiste en una disposición adecuada de las partes. La estética del Renacimiento clásico permanecía, pues, fiel a la tradición y entendía la belleza igual que los griegos habían entendido la *simmetria* y Alberti la *concinuitas*.

Pico, sin embargo, la concebía de manera más compleja: la proporción y la disposición eran, a su juicio, sólo uno de los elementos de lo bello, el elemento cuantitativo. Pero la belleza contiene también un elemento cualitativo, constituido por la forma y el color; y sólo el conjunto de cualidades cuantitativas y cualitativas produce cosas bellas.

B. También la tesis de la armonía fue desarrollada por estos escritores de manera distinta, introduciendo sobre todo en el concepto de armonía el elemento de gracia. Si la armonía y proporción son elementos platónico-pitagóricos, la gracia puede ser considerada como elemento platónico-plotiniano. En el Renacimiento, en la estética de Pico, así como en la de Bembo y Castiglione, la gracia⁷ llegó a ocupar una posición que nunca antes había tenido.

Ya Rafael la había mencionado, pero Castiglione popularizó la idea de gracia en cuanto característica indispensable para todo «cortesano» ejemplar. Al juicio de estos escritores, la gracia era una condición fundamental de la belleza: la gracia es para la belleza lo mismo que la sal para los alimentos¹², tiene su fuente en el alma, pero se revela en el cuerpo¹³. Bembo opinaba que de la buena proporción nace la gracia, que a su vez constituye la revelación de lo bello. La opinión de Pico era similar: no sólo la proporción, sino todo un conjunto de cualidades cuantitativas y cualitativas engendra la gracia¹². No obstante esta divergencia, para ambos escritores la gracia era un eslabón entre las cualidades objetivas —como forma y proporción— y el juicio emitido sobre la belleza de un objeto.

Tal concepción de la gracia no alteraba la clásica ecuación entre belleza y armonía, sino que la explicaba, llegando a ser, junto con los conceptos de *concinuitas*, proporción, naturaleza e idea, otro componente específico de la estética clásica del Renacimiento, aún siendo por naturaleza menos riguroso y racional.

C. Los renacentistas clásicos creían que la gracia es propia de todo aquello que es natural, fácil y espontáneo. Castiglione escribe así que la gracia aparece cuando el comportamiento, el gesto o bien la obra son realizados sin esfuerzo. «Es verdadero arte el que no lo parece»⁸. Bembo, por su parte, fue más radical aún: la mayor gracia consiste en un comportamiento negligente (*negligentia*)¹¹; y Castiglione empleó un término nuevo: *sprezzatura* (desprecio, desdén) para definir el comportamiento y las acciones descuidados e indolentes, que no ostentan el arte ni dejan adivinar el esfuerzo que suponen, viendo en ellos la fuente principal de la gracia.

D. En la estética del Renacimiento clásico predominaba la convicción de que el hombre ama y aprecia las cosas por su belleza. La belleza es para él el mayor valor, no habiendo diferencia entre ella y el bien; la belleza es «sacra y graciosa», al decir de Castiglione⁴; y está presente en todas partes, porque al descender de las divinas esferas da esplendor a todo lo que se encuentra sobre la tierra⁷. Estos juicios suponían una vuelta a la estética de la *pankalia*, advirtiéndose en ellos ciertas influencias de la Academia Platónica de Ficino, que preconizó la filosofía y la estética del amor como motor del mundo.

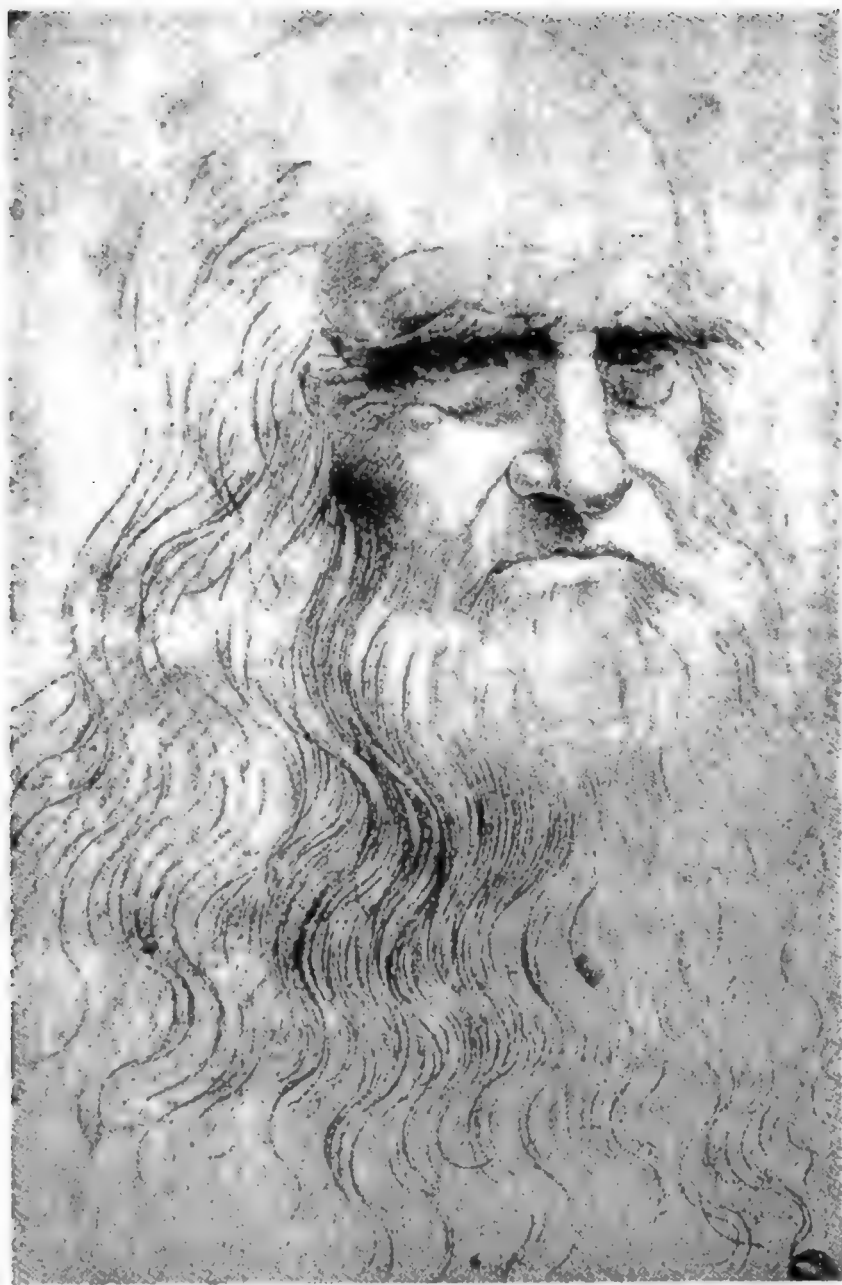
Pero lo más característico de los escritores renacentistas de este grupo era su pluralismo. Así, en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Pico lo representa como



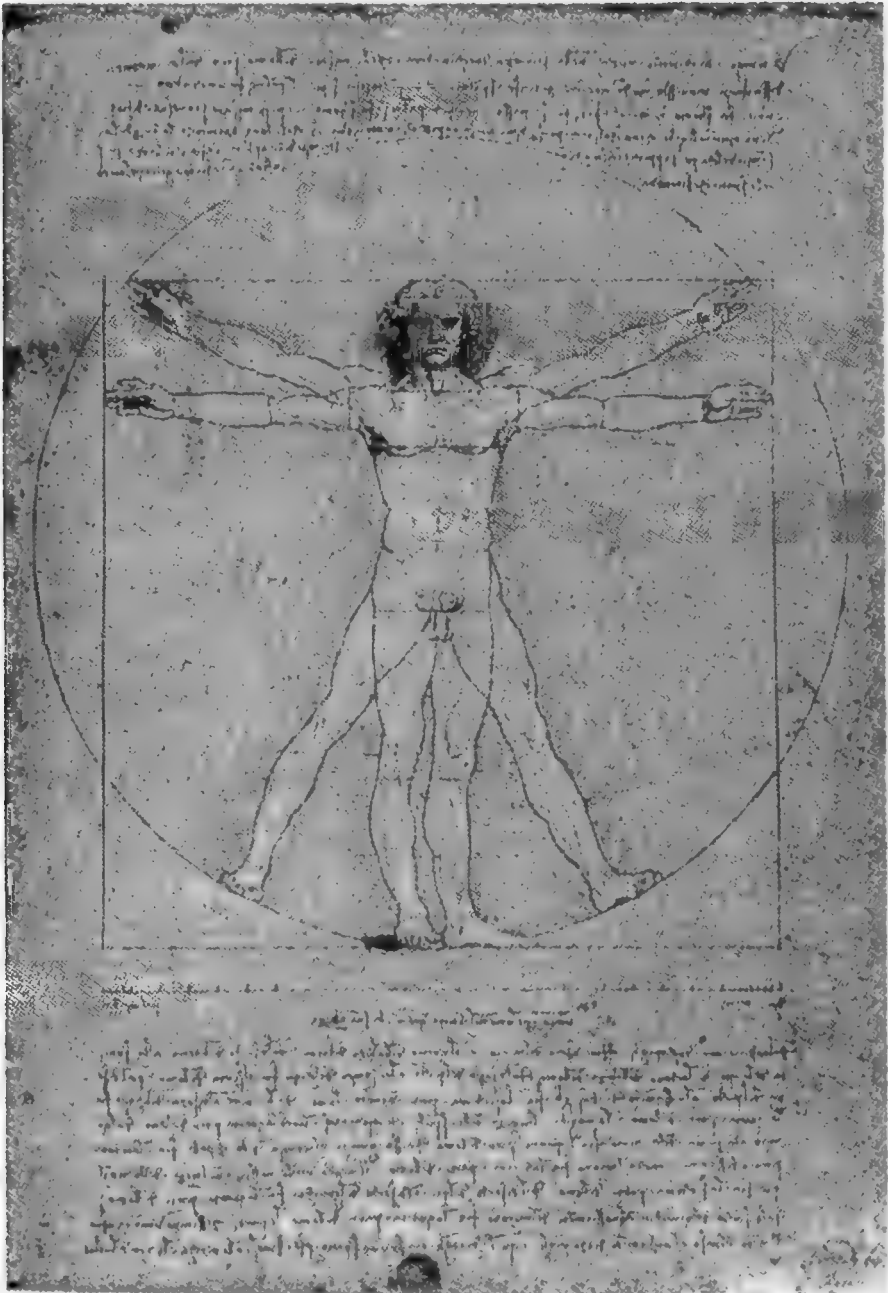
9. PIETRO BEMBO
Grabado del s. XVII.



10. BALTASAR, CONDE DE CASTIGLIONE
Grabado de J. Sandrart según Rafael, s. XVII.



11. LEONARDO DA VINCI
Autorretrato, dibujo de Turín.



VI. LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO CORRESPONDEN A FIGURAS GEOMÉTRICAS

Dibujo de Leonardo da Vinci del año 1492, Academia de Venecia.

El dibujo muestra que las proporciones del cuerpo humano corresponden a sencillas figuras geométricas: conforme a la posición de los brazos y las piernas, puede inscribirse en un círculo o en un cuadrado.

un ser animado que no es ni celeste ni exclusivamente terreno, una criatura situada en el centro del mundo, capaz de verlo y hacerlo todo, que se configura y supera a sí misma, y que puede hacer de sí —como escribió en un estilo semejante al de los existencialistas del siglo XX— un ser parecido a Dios o bien un animal⁴.

El hombre es capaz de crear muy diversas bellezas. Así, Castiglione recalca el hecho de que los respectivos estilos de Miguel Ángel, Leonardo, Rafael, Mantegna, y Giorgione, eran diferentes y propios sólo de ellos, no obstante lo cual el estilo de cada uno de estos artistas era en sí perfecto⁵.

10. *León Hebreo*. El problema platónico del amor, que era el trasfondo de la estética de Pico, Bembo y Castiglione, fue el principal problema del pensamiento de León Hebreo (1465-1535), judío español, médico y filósofo exiliado en Italia y autor de unos *Diálogos del amor*. En el período clásico sería Hebreo el más auténtico heredero de la doctrina ficiniana, mostrándose todavía más transcendente y místico que su antecesor. Su libro se imprimió en 1535, pero las ideas de Hebreo habían sido formuladas alrededor del año 1500.

Hebreo desarrolló la tesis platónico-renacentista de que nada atrae tanto al hombre como la belleza, que lo bello es accesible sólo por los sentidos superiores —los espirituales—⁶, que el amor es la actitud natural del hombre frente a lo bello, que la belleza es única aunque se revele en diferentes cosas¹⁶, que aunque conozcamos mejor la belleza corporal y entendamos la espiritual a su semejanza¹⁷ esta segunda nos conmueve con mayor profundidad, y que las formas del arte preexisten en la mente del artista antes de ser reveladas en su obra¹⁸. Además, para este platónico renacentista la gracia era una de las nociones fundamentales de la estética, siendo ella precisamente la que atrae hacia la belleza¹⁵; la gracia es belleza y benevolencia, escribe León aprovechando el doble sentido de este término.

Ya en el siglo XVI la estética buscó otros caminos y siguió otras corrientes, mas nunca olvidaría la teoría platónica del Renacimiento clásico. A lo largo de la centuria, sólo en Italia *El Cortesano* tuvo 16 ediciones; los *Diálogos del amor*, 12; *Gli Asolani*, 7; y dichos libros se imprimieron también en otros países; así en Francia la obra de Bembo tuvo 3 ediciones, la de Castiglione 7, y la de León, 5².

11. *Nifo*. El éxito de la obra de León Hebreo prueba que la estética místico-platónica respondía a los gustos y mentalidad renacentistas. Así, además de Hebreo la cultivó Nifo, cuya estética del amor tuvo, sin embargo, una forma menos extremada. Nifo sostiene en efecto que la belleza *aptum est movere animam*, y la une con el amor; *fruitio pulchri est fini amoris*. Mas había una diferencia esencial entre estos pensadores, ya que Nifo no concebía el amor a la manera mística ni espiritualista sino que le deba una interpretación fisiológica.

Agostino Nifo (1473-1538?), filósofo y médico, publicó sus dos libros —*De pulchro* y *De Amore*— en 1531, es decir, antes de que apareciera la obra de León Hebreo. Los problemas tratados por él eran los mismos que los de Ficino y de León, pero tanto la forma como los presupuestos eran muy distintos. Así no fueron las de Nifo unas obras semi-poéticas (como los *Diálogos del amor*) sino tratados científicos de carácter histórico. En el libro *De lo bello* se exponen en 70 capítulos y por orden cronológico, los conceptos al respecto de los sofistas, los estoicos, Platón, Sócrates, los

⁴ G. Pico, *Oratio de hominis dignitate*.

⁵ J. Festugière, *La philosophie d'amour de M. Ficini*, 1941.

platónicos, los neoplatónicos y los aristotélicos, siendo ésta probablemente la primera monografía histórica de la estética, una historia del concepto de lo bello que ponía de manifiesto la diversidad de posturas adoptadas frente a la belleza y las controversias desencadenadas en torno a ella.

Así, pues, en un extremo de la estética renacentista figura el místico León Hebreo, y en el otro Nifo, fisiólogo e historiador. Y ambos constituyen fenómenos extremados en dicha estética, siendo sus representantes más típicos Rafael, Bembo, Pico y Castiglione, mientras que los conceptos más representativos de este período fueron los *de concinnitas*, proporción perfecta y armonía; así como la perfección de la naturaleza y la idea universal que configura el arte.

G. TEXTOS DE RAFAEL CASTIGLIONE, BEMBO, PICO Y LEÓN HEBREO

RAFAEL SANZIO a B. Castiglione
(Passavant. París, 1860, I, 502)

LA IDEA

1. E le dico che per depingere una bella mi bisognaria veder più belle con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla.

1. Así, le digo que para pintar una bella me sería preciso ver a varias bellas, con la condición de que V. S.^a se encontrase conmigo para seleccionar lo mejor. Mas habiendo escasez de buen juicio y de mujeres bellas, me sirvo de cierta idea que se viene a mi mente. Yo no sé si esto tiene por sí mismo ya excelencia artística; pero bien que me esfuerzo por tenerla.

RAFAEL SANZIO al papa León X
(Passavant. I, 513-514)

LA OJIVA Y EL ARCO DE MEDIO PUNTO

2. Architectura Tedescha... è lontanissima dalla bella maniera delli Romani e antichi... Pur questa architectura hebbe qualche ragione, però che nacque dalli arbori non anchor tagliati, li quali piegati li rami, et rilegati insieme, fanno li lor terzi acuti. E ben che questa ragione non sia in tutto da sprezzare, pur è debile perchè molto più reggerebbono le capanne fatte di travi incatenate, e poste a uso di colonne, con li colmi loro et coprimenti, come describe Vitruvio della origine de l'opera Dorica, che li terzi acuti, li quali hanno dui centri: et però anchora molto più sostiene, secondo la ragione mathematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un solo centro: et oltra la debolezza, el terzo acuto non ha

2. La arquitectura germanica... se encuentra alejadísima de la hermosa manera de Romanos y antiguos... Esta arquitectura tuvo, sin embargo, cierta razón que nace de los árboles sin cortar, los cuales, una vez abatidos y reunidas sus ramas, componen un ángulo agudo. Y aunque dicha razón no sea por entero despreciable, sigue siendo débil, porque las cabañas construidas con vigas bien trabadas y puestas a modo de columnas, con sus remates y cobertura, resistirían mejor, según describe Vitruvio, los orígenes del orden dórico, y no los ángulos agudos, que tienen dos centros: pues en cambio resiste mucho más, según razón matemática, un semicírculo, pues toda la línea de su trazado tiene un solo centro; y además de su debilidad, el ángulo agudo no tiene la misma gracia a nuestra vista, la cual se complace en la perfección del círculo; y en efecto se ve que la naturaleza casi no busca ninguna forma que sea distinta de ésta.

quella grazia all'occhio nostro, al quale piace la perfezione del circolo: e vedesi che la natura non cerca quasi altra forma.

C. CESARIANO, *Di L. Vitruvio De Architectura*, 1521, I. fol. II v.

3. Quelli architecti che sanno produrre li solerti effecti pareno come semidei perché cercano che l'arte si assimiglia e supplisca a la natura.

B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, (Opere, 1737, IV. 59)

4. Insomma ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza e dir si può che'l bono e'l bello, a qualche modo siano una medesima cosa.

B. CASTIGLIONE, *ibid.*, pág. 473

5. Bellezza... appar nei corpi e massimamente nei volti umani... E un flusso della bontà divina il quale ben què si spanda sopra tutte le cose create come il lume del sole, pur quando trova un volto ben mesurato... vi si infonde e si dimostra bellissimo.

B. CASTIGLIONE, *ibid.*, pág. 92

6. Varie cose ancor egualmente piacciono agli occhi nostri tanto che con difficoltà giudicar si può quai più lor son grate. Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vinci, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Giorgio da Castelfranco: nientedimeno tutti son tra sè nel far dissimili; di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perchè si conosce ciascuno nel suo stile essere perfettissimo.

B. CASTIGLIONE, *ibid.*, pág. 26

7. Il Cortegiano adunque, oltre la nobiltà voglio che sia in questa parte

LOS ARQUITECTOS SON SEMIDIOSES

3. Aquellos arquitectos que saben producir los más sutiles efectos parecen semidioses, porque intentan que el arte se asemeje y aun supla a la Naturaleza.

SACRA BELLEZA

4. En suma, a toda cosa da un supremo ornamento esta sacra y tan graciosa belleza, y aún se puede decir que lo bueno y lo bello son, de alguna forma, una misma cosa.

LA BELLEZA DE TODAS LAS COSAS

5. La belleza... aparece en los cuerpos y especialmente en los rostros humanos... Es un flujo de la bondad divina, el cual aunque se expanda como la luz del sol sobre todo lo creado, aún así, cuando da con un rostro bien proporcionado... en él se infunde y se muestra con la mayor belleza.

VARIE COSE PIACCIONO

6. Sin embargo, varias cosas complacen igualmente a nuestros ojos, y a tal punto que con gran dificultad se podría decidir cuáles son más gratas. He aquí que en la pintura Leonardo da Vinci, el Mantegna, Rafael, Miguel Ángel y Giorgio da Castelfranco son excelentísimos; y no por ello son menos diferentes en su hacer, de forma que en ninguno parece que falte nada en su manera, pues se comprende que cada uno, con su estilo, es sin duda perfectísimo.

LA GRACIA

7. De ahí que quiera yo que el Cortesano, además de su nobleza, sea también agraciado en este

fortunato ed abbia da natura non solamente lo ingegno e bella forma di persona e di volto, ma una certa grazia.

B. CASTIGLIONE, *ibid.*, pág. 63

8. Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia (lassando quegli che dalle stelle l'hanno), trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra: e ciò è fuggir quanto più si può, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa „sprezzatura“, che nasconda l'arte e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario, il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli, dà summa disgrazia e far estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si può dir quella esser vera arte, che non'appare esser arte.

B. CASTIGLIONE, *ibid.*, pág. 402

9. E ben fu detto che belle cose cominciandosi dalla natura, finissi dall'arte.

P. BEMBO, *Gil Asolani*, pág. 129

10. Ella (la bellezza) non è altro che una grazia che di proporzione e convenienza nasce, e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere se gli fa e più vaghi, et è accidente negli uomini non meno dell'animo che

aspetto, y tenga, de natural, no sólo ingenio y bella forma de persona y rostro sino, además, una cierta gracia.

SPREZZATURA

8. Habiendo muchas veces pensado para mí de dónde nace esta gracia (dejando aparte aquellos que por su estrella la tienen) he hallado una regla universalísima, que me parece que vale en cuanto a esto más que ninguna otra, en las cosas humanas que se hacen o dicen: y es ésta el evitar cuanto más se pueda, como durísimo y peligroso escollo, la afectación; y, por decirlo acaso con un término nuevo, usar en todo de una cierta „desenvoltura“, la cual, escondiendo el arte, muestre que aquello que se hace y dice ha sido realizado sin fatiga y casi sin pensarlo. De esto creo yo que se deriva la gracia en gran medida: porque todos conocen la dificultad de las cosas selectas y bien hechas, a causa de lo cual la facilidad engendra siempre enorme maravilla; y por el contrario el esforzarse y el coger algo por los pelos, como suele decirse, provoca lo contrario de la gracia, y hace estimar en poco cualquier cosa por muy grande que sea. Y así puede decirse que es verdadero arte el que no parece ser arte.

LA NATURALEZA Y EL ARTE

9. Bien se dijo que las cosas bellas se comienzan a partir de la naturaleza y se terminan con arte.

LA BELLEZA RADICA EN LA ARMONÍA

10. Ella (la belleza) no es sino una gracia que nace de proporción y conveniencia, y aún de la armonía de las cosas, la cual, cuanto más perfecta resulta en sus frutos, más amable y hermosa se nos hace, siendo en el hombre accidente, no menor respecto al ánimo que al cuerpo. Por lo cual, así como es bello el cuerpo cuyos miembros man-

del corpo. Perciò che si come è bello quel corpo le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quell'animo, le cui virtù fanno tra sé armonia.

P. BEMBO, *De imitatione libellus*, en:
Opera, Basileae, 1556, pág. 28

11. Negligentia, quae interdum ut in muliere non fucata facies, sic in scribente gravior est.

C. PICO DELLA MIRANDOLA, *Comento alla Canzone di G. Benivieni* (ed. 1731, pág. 113)

12. Nella bellezza de'corpi, che a noi nella luce del di si manifesta, due cose appaiono a chi bene le considera. La prima è la materiale disposizione del corpo, la quale consiste nella debita quantità delle sue parti e nella conveniente qualità. La quantità è nella grandezza de'membri, se ella è secondo la proporzione del tutto conveniente, e nel sito loro e distanza dell'uno e dell'altro. La qualità è nella figura e nel colore. La seconda è una certa qualità, che per più proprio nome che di grazia non si può chiamare, la quale appare e risplende nelle cose belle.

C. PICO DELLA MIRANDOLA, *ibid.*, pág. 113

Grazia... è alla bellezza corporale come il sale ad ogni vivanda.

C. PICO DELLA MIRANDOLA, *ibid.*, pág. 114

13. Quale adunque diremo esser la cagione che un corpo sia di tal grazia dotato ed un altro privo in tutto?... Credo che, da poi che tale effetto dal corpo non procede, necessariamente debba attribuirsi all'anima.

tienen entre sí su proporción. así es bello aquel ánimo cuyas virtudes están en armonía.

NEGLIGENTIA

11. El comportamiento negligente es el que, en ocasiones, es más agradable en el escritor, como ocurre con el rostro sin arreglar en una mujer.

LA DISPOSICIÓN Y LA GRACIA

12. En la belleza de los cuerpos, que se nos manifiesta a la luz del día, dos cosas se revelan a quien bien las considera. La primera es la disposición material del cuerpo, la cual consiste en la debida cantidad de sus partes, así como en la conveniente calidad. La cantidad consiste en el tamaño de los miembros, según la conveniente proporción respecto del conjunto, y en el lugar y distancia respectiva entre unos y otros, consistiendo la calidad en la figura y el color. En cuanto a la segunda es cierta calidad que por su nombre adecuado se puede llamar gracia, cosa que se aparece y resplandece en las cosas bellas.

La gracia... es a la belleza corporal como la sal a los alimentos.

LA GRACIA PROCEDE DEL ALMA

13. Así, pues, ¿cuál diremos que sea la razón para que un cuerpo esté dotado de tal gracia y otro en cambio privado de ella por completo?... Me parece que ya que dicho efecto no procede del cuerpo, debe atribuirse forzosamente al alma.

14. Inventio enim laudatur magis, cum genuina est magis et libera.

LEON HEBREO, *Dialoghi d'amore*,
(ed. S. Caramella. 1929), pág. 226

15. Negli oggetti di tutti i sensi esteriori si truovano cose buone, utili, temperate e delectabili; ma grazia che diletta e muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellezza) non si truova negli oggetti de li tre sensi materiali, che sono il gusto, l'odore e il tatto, ma solamente negli oggetti de'due sensi spirituali, viso e audito... Però che in quelli materiali oggetti non si truova grazia o bellezza, né per questi tre sensi grossi e materiali può passar la grazia e bellezza a l'anima nostra per delectarla o muoverla ad amare (il) bello.

LEÓN HEBREO, *ibid.*, pág. 227

16. Molto più conosce del bello la ragione intelletiva, la qual comprende grazie e bellezze universali, incorporee e incorruttibili, ne'corpi particolari e corruttibili, le quali molto più muovono l'anima alla dilettaçione e amore: come son gli studi, le leggi, virtù e scienze umane, quali tutte si chiamano belle: bel studio, bella legge, bella scienza.

LEÓN HEBREO, *ibid.*, pág. 317

17. Se de le cose incorporee si dice, è perché a similitudine del corpo hanno parti de le quali sono composte proporzionalmente per ordine, come è l'armonia, concordanza e l'ordinata orazione: però si chiamano belli a similitudine del composto e proporzionato corpo.

LA SINCERIDAD Y LA LIBERTAD

14. La invención es, en efecto, más digna de alabanza cuando es más auténtica y libre.

LA GRACIA ES PERCIBIDA POR LOS SENTIDOS SUPERIORES

15. En los objetos de todos los sentidos exteriores se hallan cosas buenas, útiles, moderadas y deleitosas; mas la gracia que deleita y mueve al alma a verdadero amor (la cual llaman belleza) no se halla en los objetos de los tres sentidos materiales, que son el gusto, el tacto y el olfato, sino sólo en los objetos de los dos sentidos espirituales, la vista y el oído... Pues en aquellos objetos materiales no se encuentra la gracia y la belleza, ni por estos tres sentidos materiales y groseros pueden pasar gracia y belleza a nuestra alma por deleitarla o moverla a amar lo bello.

BELLEZZE UNIVERSALI

16. Mucho más sabe de lo bello la razón intelectual, que percibe gracias y bellezas universales, incorpóreas e incorruptibles, en los cuerpos corruptibles y particulares, las cuales mueven el alma en gran medida al amor y al deleite: de éstas son estudios, leyes, virtudes y las humanas ciencias, todas las cuales se suelen llamar bellas: bello estudio, bella ciencia, bella ley.

RELACIÓN ENTRE BELLEZA ESPIRITUAL Y CORPORAL

17. Si se habla de cosas incorpóreas, es porque a semejanza del cuerpo poseen algunas partes compuestas proporcionalmente por un orden, como la armonía, la concordancia y la oración ordenada: y así se llaman bellas a semejanza del compuesto y proporcionado cuerpo.

18. E così come le forme naturali de'corpi derivano da incorporea e spirital origine, la qual è l'anima del mondo, e oltra dal primo e divino intelletto, ne li quali due prima tutte le forme esistono con maggior essenza, perfezione e bellezza che ne li divisi corpi, così le forme artificiale derivano de la mente de l'artefice umano, ne la qual prima esistono (con) maggior perfezione e bellezza che nel corpo bellamente artifiziato; e così come, levando per considerazione del bello artifiziato la corporencia, non resta altro che l'idea, la quale è in mente de l'artefice, così, levando la materia de'belli naturali, restano solamente le forme ideali preesistenti ne l'intelletto primo, e da lui ne l'anima del mondo.

18. Y así es como las formas naturales de los cuerpos se derivan de un origen espiritual e incorpóreo, que es el alma del mundo, y más allá de ésta, del primer y divino intelecto, en los cuales dos existen primeramente las formas con mayor esencia, perfección y belleza que en los cuerpos parciales; y así también las formas artificiales derivan de la mente del artífice humano, en la cual primero existen con más belleza y perfección que en el cuerpo elaborado con un bello artificio; y del mismo modo que si prescindimos de la corporalidad, en consideración a la belleza de lo elaborado con artificio, no queda sino la idea, que está en la mente del artífice, así también, prescindiendo de la materia de las bellezas naturales sólo quedan las formas ideales preexistentes en el intelecto, y a partir de él, en el alma del mundo.

2. LA ESTÉTICA DE LEONARDO DA VINCI

1. *Escritos de Leonardo*. Leonardo da Vinci (1452-1519), erudito, ingeniero, inventor, escritor y teórico del arte, fue uno de aquellos hombres que inauguraron la fase clásica del Renacimiento. Nacido en Toscana, vivió en Florencia hasta 1492 y, más tarde, en los años 1499-1506; los años 1482-1499 y 1507-1513 los pasó en la corte de los Sforza en Milán; y en 1516, a invitación de Francisco I, marchó a Francia, donde pasó los últimos dos años de su vida. Un intelecto sin igual, de extraordinaria omnisciencia, maestro eminente en todas sus actividades, unía siempre el arte con la ciencia, prevaleciendo lo artístico en los primeros años, y en los trabajos maduros la ciencia y la erudición. Sus pinturas más famosas fueron creadas alrededor del año 1500: *La última Cena* en 1495-1497 y *La Gioconda* hacia el año 1503. Sobre todo fue pintor, pero también se han conservado sus proyectos arquitectónicos y se sabe además que se dedicó a la escultura.

Su extraordinario talento, las favorables condiciones de trabajo y la admiración que le rodeaba, no impidieron empero que en su vida se produjeran momentos de crisis, y que en sus años maduros le atnazara la frustración: textos no acabados, ideas nunca llevadas a la práctica, escasas obras artísticas terminadas. Además, las influencias ejercidas por su arte y sus ideas fueron, durante largo tiempo, bien modestas¹ y tanto la historia del arte como la teoría suguieron caminos bien distintos al indicado por él. Su teoría del arte no se editó en vida, y en realidad no había que publicar, puesto que el conjunto no consistía sino en apuntes sueltos y algunos aforismos; sus observaciones sobre el arte quedaron dispersas en varios manuscritos, entre idas y reflexiones referentes a temas que poco tenían que ver con él. Así, el *Tra-*
tado de pintura, fuente principal para conocer sus conceptos artísticos, no es una obra

directamente escrita por él, sino compilación realizada por sus discípulos. Pero incluso este tratado tardó mucho en imprimirse; su primera edición, en 1651, fue incompleta (ed. Dufresne de París); la versión completa (según el manuscrito vaticano de Urbino, 1270) fue publicada en 1817 (por G. Manzi), y la primera versión crítica y comentada es de los años ochenta del siglo pasado: H. Ludwig lo publicó en 1882, con traducción al alemán; J. P. Richert en 1880-1883 en versión inglesa; y F. Ravaisson-Mollien, en 1882-1891 en francés.

Las competencias y talento de este artista, pensador y escritor podrían sugerir que Leonardo da Vinci ocupara una posición muy elevada en la historia del arte y de la estética y, sin embargo, la que tiene está ciertamente por debajo de las esperanzas. Y no porque sus escritos permanecieran durante mucho tiempo sin editar, sino más bien por su propio carácter. Así el *Tratado de pintura* es obra extensa y de rico contenido, mas sólo en parte atañe a cuestiones estéticas; es en efecto una teoría del arte en sentido muy amplio, que incluye también, o mejor dicho, sobre todo, recomendaciones, consejos e instrucciones técnicas y, en muchos casos, dichos preceptos expresan más los gustos personales de Leonardo que algo que pudiera pretender a las condiciones de teoría general del arte y de lo bello⁴.

2. *Principios metodológicos.* Los principios metodológicos abogados por Leonardo da Vinci son suyos propios, notablemente libres de los imperativos de la tradición y nada parciales, siendo la base de su programa la experiencia y las matemáticas. Leonardo creía que sin experiencia es imposible conocer nada con seguridad ni certeza, y que ninguna indagación humana podrá llamarse verdadero saber si no ha pasado la prueba de la demostración matemática (fragmento I). Antes de Leonardo, pocos teóricos del Renacimiento mostraron posturas de tanta madurez, y ya después de él habría que esperar a Galileo.

Leonardo entendía la experiencia de manera moderna, o sea, estrechamente vinculada con la práctica, y se daba cuenta de que las relaciones entre ambas son muy complejas: que no existe teoría sin la práctica y, al revés, que mal maestro es aquel cuya obra no va precedida del juicio¹. La experiencia, que constituye el cimiento del saber, no es infalible; así precisa de comprobaciones, debiendo ser colectiva y controlada por las matemáticas. Leonardo tomaba en consideración estas advertencias, aplicando dichos principios tanto para el arte como para la ciencia (fragmentos 65, 137).

En grado todavía mayor que el de Alberti fue Leonardo gran admirador de este don sin igual de la naturaleza que es la vista, «El ojo se engaña menos»² y nos informa del mundo más y con mayor certeza que la razón, por lo que el arte (la pintura en particular) sirve para conocer el mundo del mismo modo que la ciencia. Ade-

⁴ De entre la amplia bibliografía sobre Leonardo, relativamente pocos libros tratan de sus concepciones estéticas. Entre los más importantes figuran: L. Venturi, *La critica d'arte di Leonardo da Vinci*, 1919. E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci*, 1940. J. Gantner, *Leonardo da Vinci, Gedankenrede*, 1952. K. Clark, *Leonardo da Vinci, a Note on the Relation between His Science and his Art*, en: *History Today*. L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, 1954. La última edición del *Tratado de la Pintura*, *Treatise on Painting*, Princeton University Press, 1956, contiene traducción al inglés de A. P. Mac Mahon, con introducción de L. H. Heydenreich y bibliografía elaborada por K. Steinz. Más bibliografía al respecto: J. Bialostocki, *Piec wiekow mysli o sztuce (Cinco siglos del pensamiento sobre el arte)*, 1959. E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, 1493-1930, en dos volúmenes, 1931. (Hay edición crítica y traducción española del *Tratado de Pintura* a cargo de Ángel González en Akal, col. Fuentes de Arte, Madrid, 1986. N. del E.)

más, no hay diferencia esencial entre arte y ciencia; «la pintura es filosofía» (fig. 9), afirma Leonardo. Existen artes puramente estéticas, sin ambiciones cognoscitivas —como diríamos hoy— pero también hay otras (y sólo éstas eran de su interés) que se proponen designios parecidos a los científicos. Y entre estas segundas figura la pintura que, sirviéndose de la perspectiva y del claroscuro, representa en un plano el mundo tridimensional, lo cual es imposible de hacer intuitivamente; hay, pues, que profundizar en los conocimientos teóricos, porque de lo contrario nadie será pintor.

En realidad después de la Antigüedad y del Medievo, la convicción sobre las posibilidades cognoscitivas del arte no era una idea nueva. Al contrario, era ésta una creencia muy popular en el Renacimiento, casi típica de este período, pero nadie la aplicó con tanta radicalidad ni le dio tan profunda justificación como Leonardo. Y el arte consigue incluso ir más allá que la ciencia, puesto que permite conocer no sólo las relaciones cuantitativas sino también las cualidades, asegura Leonardo.

En base a las concepciones leonardescas podríamos afirmar que el objetivo del arte consiste en conocer el mundo visible, en llegar a saber cómo y conforme a qué aparecen las diferentes cualidades, formas y colores, luces y sombras, y dónde y de qué manera son luego contemplados: de cerca o de lejos, desde arriba o desde abajo. La creación de formas, luces y colores era para Leonardo un fenómeno propio de la naturaleza, análogo a los fenómenos geológicos, a la configuración de las montañas y los valles o a los fenómenos atmosféricos, puesto que todos ellos están sujetos a las leyes de la naturaleza.

3. *La concepción del arte.* Leonardo da Vinci no elaboró ninguna definición propia del arte; él mismo se valía de la antiquísima concepción formulada por los griegos, en la que tenían cabida todas las habilidades, destrezas y artesanías. Aunque sólo le interesaban personalmente las artes representativas, la específica capacidad del hombre para representar la realidad, y en particular, la enigmática representación de la realidad tridimensional sobre el plano del cuadro.

Leonardo asumió la división tradicional de las artes en mecánicas y liberales, pero mostrando —contra la tradición— que la pintura no es un arte mecánico, sino liberal, en primer lugar porque es un arte creativo a pesar de ser imitativo³. Con esta afirmación hizo Leonardo una gran aportación a la trascendental transformación del concepto de arte, y al hecho de que el arte dejara de ser considerado como producción para ser elevado a la categoría de creación.

El arte creativo puede y debe ser fiel a la realidad, pues el artista no debe corregir a la naturaleza. Es así más digna de admiración aquella pintura que muestra mayor conformidad con la cosa representada⁴, porque sólo de este modo cumple su función cognoscitiva. Leonardo admiraba la pintura justamente por ser imitativa: *sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura*. Parafraseando a Dante dijo que la pintura es nieta de la naturaleza porque «todas las cosas visibles fuesen dadas a luz por la naturaleza de cuyas cosas nace la pintura»⁵.

Al mismo tiempo, la pintura es un arte creativo, hasta tal punto que podemos considerarle como «pariente de Dios», porque fidelidad no significa pasividad; la fidelidad a la naturaleza se consigue precisamente luchando con ella.

4. *Rivalización entre las artes.* Desde los tiempos antiguos existía la costumbre de parangonar las artes, de tratar de establecer, por ejemplo, quién fue mejor, Homero o Fidias, o en un plano general, si era mejor la poesía o las artes plásticas, la

escultura o la pintura. También el *Tratado de la pintura* de Leonardo empieza con un parangón que es probablemente el más conocido en la historia de las artes. Su intención fue demostrar que la pintura es el arte más perfecto, siendo superior a la poesía, la música y la escultura. La justificación que alega es la siguiente:

A. La pintura es superior a la poesía (frgs. 18-28) porque:

1. su alcance es mayor; siendo una de las artes de imitación de las cosas visibles, lo hace incluso con aquellas para las que la poesía carece de palabras;
2. representa las cosas mediante imágenes y no palabras, y la relación entre imagen y palabra es la misma que entre la sombra y el cuerpo real⁶;
3. representa a la naturaleza —que es obra de Dios— y no las fantasías humanas, como hace la poesía;
4. representa las cosas con mayor veracidad que la poesía, porque las palabras no son más que signos convencionales;
5. se sirve de un sentido que raras veces yerra, que es el ojo, el sentido más noble; a diferencia de la poesía que se sirve del oído, un sentido que no es fiable en el mismo grado;
6. se basa en el saber, especialmente en la óptica, permitiendo profundizar en los conocimientos de la misma;
7. la pintura no puede ser copiada⁸, como es el caso de las obras literarias, cuya copia vale lo mismo que el original, y gracias a esta «unicidad» la pintura es la más noble de las artes;
8. es más asequible para el hombre que la poesía, puesto que exige menos comentarios;

9. afecta al hombre más rápidamente que la poesía;

10. interesa y atrae al hombre, mientras que las descripciones poéticas a menudo le aburren y fatigan;

11. contiene una armonía similar a la de la música;

12. presenta todo su contenido de una vez, mientras que la poesía lo hace gradualmente y necesita del tiempo.

B. La pintura es superior a la música por las mismas razones que supera a la poesía (afecta a los sentidos superiores, etc.) y además (frgs. 29 y ss.):

1. la pintura perdura, mientras la música expira inmediatamente después de ser ejecutada;

2. la pintura tiene un alcance más grande que la música, abarcando mayor *universalità e varietà di cose*, y representa tanto cosas que están en la naturaleza como las inexistentes en ella;

C. Y, finalmente, la pintura es superior a la escultura (frgs. 35-45) porque:

1. es un arte más intelectual, exigiendo menor esfuerzo físico;

2. requiere mayores conocimientos: la escultura no precisa de tanto razonamiento y esfuerzo intelectual como la pintura, en especial de aquel saber que es necesario para representar el espacio sobre un plano;

3. tiene mayor alcance porque de las diez funciones de la vista (luz, sombra, color, cuerpo, figura, posición, distancia, proximidad, reposo y movimiento), siete son realizadas en la pintura y sólo cinco en la escultura (cuerpo, figura, posición, movimiento y reposo) (frg. 438);

4. las posibilidades de la escultura se ven más limitadas porque no puede representar además cosas como, por ejemplo, los cuerpos brillantes o transparentes;

5. la pintura obra milagros (*miravigliá*) porque produce la ilusión de espacio, sombra y perspectiva mientras que el escultor simplemente representa las cosas como son;

6. la pintura es más difícil que la escultura, porque representa cosas distantes e inalcanzables;

7. es también más rica, porque la escultura no usa de colores;

8. es más independiente, porque la escultura hace figuras que potencialmente ya existen en el mármol; en cuanto a las sombras, no las proporciona a la escultura el escultor sin el auxilio de la naturaleza, que también dicta a la escultura sus proporciones;

9. por último, la pintura ofrece mayor diversidad porque puede representar los cuerpos en sus diversos aspectos, mientras que la escultura se limita a representarlos de frente y por detrás.

5. *Criterios de evaluación.* En la historia de la estética sería difícil encontrar otro texto en el que el artista, al ensalzar y defender su arte, reuniese tantas grandes ideas con tantas falsas aseveraciones y desleales artimañas respecto de otras artes, como este parangón de Leonardo (baste con señalar los últimos tres argumentos esgrimidos contra la escultura). Pero las tretas de Leonardo no son indiferentes para el historiador de la estética, ya que arrojan cierta luz sobre la persona del autor, así como sobre la época y su peculiar manera de percibir el arte y más importantes que la misma argumentación son sus tesis, especialmente aquellas que conciernen al valor de las artes y a los criterios de su evaluación.

Leonardo parte, en efecto, al menos de diez premisas:

1. Si el objetivo de las artes es representar la realidad, la fidelidad será un valor primordal.

2. El valor de las artes será tanto mayor cuanto más realidad puedan abarcar y de cuantos más modos disponga para hacerlo.

3. Uno de los mayores valores de las artes es la perfección y dignidad de lo que representan (la naturaleza es perfecta por ser obra divina, la poesía y la lengua son imperfectas porque han sido creadas por el hombre).

4. El valor del arte aumenta cuando al representar cosas individuales revela al tiempo su regularidad individual, permitiendo así conocer la realidad.

5. El valor del arte aumenta cuando percibe la realidad no sólo con los sentidos sino también con la razón.

6. El valor del arte aumenta cuando es creativo, cuando representa a la naturaleza independientemente y por sí mismo.

7. Tanto mayor es el valor del arte cuantas más dificultades supera y combate.

8. Tanto mayor es el valor del arte cuanto más duraderas son sus obras. En este aspecto, el arte supera incluso a la naturaleza: el hombre muere, pero queda su retrato. Esta tesis —una de las favoritas de la Antigüedad— fue aducida por Leonardo para mostrar la superioridad de la pintura sobre la música y la poesía, ya que éstas mueren al esfumarse el último sonido, mientras las obras pictóricas perduran. En cambio, con esta tesis no se comprueba la superioridad de la escultura puesto que su duración no testimonia la perdurabilidad del arte sino de la piedra o el bronce, probando así la superioridad de la naturaleza y no del arte.

9. También el grado de accesibilidad de la obra eleva su valor y, a juicio de Leonardo, las imágenes pictóricas son más accesibles que las palabras.

10. Finalmente, hace figurar entre los valores del arte su armonía (*armonia, proportionalità, dolce concerto*). Leonardo creía en efecto que la armonía de las artes plásticas es la misma que la de la música. No obstante lo cual la armonía en la plástica es simultánea y, por tanto, superior a la música o a la poética, siendo esta segunda una armonía de sucesivos sonidos o palabras.

Así, pues, el valor del arte estribará en su función de imitar (1), en los objetos que imita (2, 3), en la manera de representarlos (4, 7) y en la representación en sí misma (8-10).

6. *Relación entre las artes y la naturaleza*. El sistema de valores ideado por Leonardo no era un sistema sencillo; así tenía por valor tanto la fidelidad a la naturaleza (tesis 1) como la creación (tesis 6). Sin embargo, ambos postulados no se contradecían, puesto que Leonardo entendía por creatividad la ingeniosidad en el ser fiel. Y la exigencia de que el arte deba ser conforme a la naturaleza fue para Leonardo un axioma. A la tesis de que la pintura es el arte supremo porque «muestra mayor conformidad con la cosa representada» añadía Leonardo: «Lo digo para avergonzar a aquellos pintores que quieren mejorar las obras de la naturaleza» (411). En esto era Leonardo mucho más radical que los antiguos o que Alberti, o que todos aquellos para los cuales la función del arte había estribado en la «imitación» de la naturaleza. Y, sin embargo, por otro lado, sostenía que el artista no es un espejo, porque no sólo refleja las cosas sino que también las conoce.

Si bien en el *Tratado* se afirma que el pintor tiene derecho a seleccionar los rostros y gestos más bellos —«Ten cuidado en seleccionar los detalles perfectos de muchos rostros hermosos»—, esto parece diferir de la concepción fundamental de Leonardo según la cual en las artes imitativas no hay sitio para corregir, idealizar o complementar la naturaleza, ni tampoco para seleccionar o elegir a partir de ella los elementos más bellos o más típicos o importantes: nada más que la naturaleza y toda la naturaleza, sería su axioma. En estas cuestiones, en efecto, se mostraba Leonardo muy radical, representando posturas de puro naturalismo. La pintura debe permanecer absolutamente fiel a la naturaleza: «el máximo éxito del pintor es lograr que la plana superficie muestre cuerpos convexos y que salen de ella». Era ésta una postura tan extremista que resultaba difícil mantenerla, pues Leonardo estimaba la pintura tanto por las formas tomadas de la naturaleza como por aquellas que no proceden de ella (*forme che sono... e quelle non sono in natura*). Y del diseño dijo que éste no sólo imita las obras de la naturaleza sino que también crea una infinidad de formas que la naturaleza no produjo¹⁰.

7. *El saber y la belleza*. El arte, la pintura en especial, conoce y reproduce la realidad y es por tanto un saber, y se parece a la ciencia, lo cual no se puede decir de la poesía. Lo que es conocimiento en la poesía proviene de otras ciencias, mientras que ella misma no es ninguna forma de saber porque sólo se sirve de palabras pero no de las formas ni colores reales. La pintura tiene su propio objeto de cognición —que es la superficie visible de las cosas— del que la poesía carece (*la poesia non ha propria sedia*).

Leonardo insistió repetidas veces en el hecho de que la pintura es un saber. En cambio, perteneció también a aquellos artistas y escritores del Renacimiento que al escribir sobre arte no mencionaban para nada la belleza, o al menos la aludían en muy contadas ocasiones. La belleza no era para él el único objeto de la pintura¹¹. Incluso hallamos en su tratado la afirmación de que lo bello no siempre es bueno¹²,

lo que quiere decir que al perseguir cierta belleza puede destruirse otra, y que tratando de conseguir la belleza del detalle se puede estropear la del conjunto. Conceptos como «lo bello» y «la belleza» son poco frecuentes en el tratado de Leonardo, y sólo aparecen en un sentido estrictamente estético, limitándose al mundo visible de los colores, es decir, en un sentido que predominará en los tiempos modernos y que es bien distinto del sentido en que los platónicos renacentistas como Ficino hablaban de lo bello. Para éstos eran bellos sobre todo —cuando no exclusivamente— las almas, las virtudes y los pensamientos.

Pero también hallamos en el tratado de Leonardo otra opinión interesante acerca de lo bello: «Diversos cuerpos tienen diversas bellezas, más igual encanto»¹³, como si el encanto fuera un término superior a la belleza. Esta contraposición entre «belleza» y «encanto» (gracia) era bastante corriente en el Renacimiento. Probablemente «belleza» significa para Leonardo una cualidad de las cosas, mientras por «encanto y gracia» entendía los efectos por ellas ejercidos, queriendo expresar con esta frase un cierto pluralismo estético, pues cosas que tienen formas diferentes pueden afectar de modo semejante, es decir, tener gracia semejante.

En sus escritos Leonardo presta relativamente poca atención a los problemas de lo bello y de la gracia, o sea, a las cuestiones estrictamente estéticas, mostrando más interés por los procesos que se desarrollan en la naturaleza; cómo crecen los árboles, cómo nacen las rocas y los ríos, cómo se forman las nubes y cuál es su estructura. Y raras veces surge la pregunta ¿qué hay en eso de bello? o ¿qué no hay? A Leonardo le interesaba sobre todo el mundo natural que percibimos, y mucho menos el cuándo y el porqué nos complace. Sus textos pertenecen más bien a cierto tipo de ciencia natural descriptiva, o a una psicología descriptiva de la percepción en pintura; cuando no son meros preceptos técnicos, nos indican cómo debe obrar el pintor para representar fielmente los objetos de la naturaleza.

8. *Proporciones y reglas.* A pesar de que Leonardo recomienda al artista que en todo se mantenga fiel a la naturaleza, no cree que todo en ella sea igual de perfecto. Al contrario, entre las proporciones existentes en la naturaleza distingue algunas más perfectas que otras.

El personalmente se ocupa de la perfección de las proporciones, especialmente de aquellas que son de importancia para el pintor: las proporciones de los seres vivos y, sobre todo, las del hombre. «Divide la cabeza en doce grados —recomienda a los pintores—, cada grado en doce puntos y cada punto en doce minutos, etc.» (fgr. 101). Pero más importantes que estos preceptos detallados son sus observaciones de carácter general. Leonardo era partidario de la teoría de las proporciones perfectas, pero con cierta reserva, debido a su empirismo y a su pluralismo¹⁴.

1. Las proporciones no deben establecerse a priori; hacen mal aquellos pintores que al estudiar un desnudo fijan de antemano ciertas proporciones como las perfectas. Y otro tanto se refiere a las proporciones en la arquitectura.

2. Existen muchas proporciones perfectas: el hombre puede ser «proporcionado siendo bajo y gordo, alto y delgado, o mediano»¹⁵. Asimismo, pueden ser igual de bellos diferentes rostros, aunque no tengan la misma forma; hay tantas clases de belleza cuantas personas hermosas¹⁶.

3. Las proporciones de un mismo hombre no son fijas, cambiando según sus movimientos, y no sólo óptica sino también anatómicamente. «La medida de un brazo extendido no coincide con la medida del mismo brazo doblado».

4. Las proporciones del cuerpo conciernen a la cantidad y no a la calidad, que es lo más importante. Tras ponderar la perspectiva y la geometría, Leonardo añade que «ambas ciencias alcanzan sólo al conocimiento de cantidad continua y discontinua, sin preocuparse por la calidad en que radica la hermosura de las obras de la naturaleza y el adorno del mundo».

El papel de la proporción en el arte y especialmente en la pintura es limitado porque las proporciones atañen a los cuerpos mientras que el arte representa también el alma. El buen pintor pinta ambas cosas: el hombre y su interior espiritual¹⁸, dice Leonardo, afirmando que la primera es tarea fácil y la segunda, difícil. Y luego añade que la figura pintada sólo es admirable cuando expresa claramente las pasiones del alma¹⁹.

De entre los entusiastas de la perfecta proporción —y entre los siglos V-XVII todos los estéticos lo fueron— Leonardo es el más moderno y el que la trata con mayor reserva. Pero las objeciones de Leonardo no concernían sólo a las proporciones sino que se extendían a todas las reglas obligatorias en el arte. «Las reglas sólo deben emplearse para controlar las figuras. Si quisieras aplicarlas en la composición, no conseguirás tu objetivo sino confusión» —dice en el *Codex Atlanticus*— y tras analizar las maneras de representar la figura humana escribe al fin que «no se ocupará de buscar ninguna regla», porque, aparte de las reglas, el arte precisa de invención (*inventio*). El arte tiene dos bases: *misura* e *inventio*, medida e invención, regla y creación.

9. *Observaciones y parangones*. Las observaciones más originales de Leonardo concernían a los colores, las luces y las sombras. «El color nunca aparece puro» (frg. 438 b). Los colores cambian de calidad según sea el trasfondo (frg. 204). Con un fondo claro el objeto parece más oscuro y viceversa²⁰. El objeto adquiere un color más saturado cuando está puesto al lado de un color similar (frg. 217). «El verde adquiere un tono azul cuando es más oscuro» (frg. 233). «La mar agitada por las olas no tiene en realidad un color uniforme» (frg. 237). «Cada cuerpo llena el aire circundante con espectros de su color». Estas y semejantes observaciones abundan en el *Tratado de pintura*.

Las ideas esenciales son las siguientes: prácticamente nunca se percibe el color local de cada cosa, que es su color real; lo que se percibe está condicionado por el color propio de las cosas circundantes, por el aire que la envuelve y por los ojos que la contemplan. Exagerando un poco, pero conforme a las ideas de Leonardo, podríamos afirmar que las cosas, tal como las vemos, no contienen ya nada del color local, ni tampoco poseen un contorno fijo y adecuado, porque con la forma pasa justamente lo mismo que con el color. «Las cosas muestran contornos borrosos y confusos»²¹. El contorno de las cosas se ve afectado por las cosas circundantes, que varían su aspecto. Así, se producen las ilusiones ópticas, pero dichas ilusiones constituyen la realidad de nuestra percepción visual. El aspecto de las cosas cambia también conforme a la posición del espectador. Una misma postura puede tener una infinita variedad de aspectos, porque el objeto puede ser contemplado desde distintos sitios²². «Los objetos vistos a distancia sufren una deformación» (frg. 446). «Si quieres mostrar una bola redonda colocada a cierta altura, tienes que hacerla alargada a semejanza de un huevo para que a los que la miren desde abajo les parezca redonda» (frg. 130).

Estas observaciones, que son de carácter psicológico, resultan de suma impor-

tancia para la estética, y gracias a ellas fue posible romper con la visión geométrica del mundo, que había predominado durante tanto tiempo. En la historia del arte marcaría un momento decisivo; así dice Vasari que Leonardo inauguró en la pintura la «tercera *maniera* que llamamos moderna». Sus tesis y concepciones suponen el comienzo de una nueva teoría de la pintura y del arte en general, pero de momento fue tan sólo un comienzo que no tuvo continuación.

Leonardo tenía cierta propensión a generalizar sus observaciones y a hacer abundantes distinciones y enumeraciones. Ya mencionamos las diez funciones del ojo, las siete funciones de la pintura y las cinco de la escultura por él fijadas. Así distinguió también cuatro elementos de la pintura: movimiento, plasticidad, dibujo y colorido; diez posturas del hombre posibles en pintura: reposado, en movimiento, corriendo, erguido, reclinado, sentado, inclinado, arrodillado, tumbado y suspendido (frg. 362); dos campos de la pintura: la forma y el color; dos componentes de la figura humana: la calidad y el movimiento²³; sus escritos encierran otras muchas enumeraciones como éstas.

Asimismo, Leonardo era propenso a trazar parangones, no sólo entre las artes respectivas, sino también en el interior de un mismo arte. ¿Qué clase de pintura es más loable? (frg. 411). ¿Qué es más importante: la sombra o el contorno? (frg. 413). ¿Qué es más necesario en la pintura: la luz o el bulto? (frg. 121). ¿Qué es más importante en la pintura: el movimiento o el claroscuro? (frg. 122). ¿La belleza de los colores o la plasticidad de las figuras? (frg. 123). ¿Qué es más difícil: el claroscuro o el buen dibujo? (frg. 124). Las preguntas, así como las respuestas, reflejan problemas de carácter estético, pero sobre todo dan idea cierta de los gustos y preferencias de Leonardo.

10. *Manchas sobre el muro*. Entre las observaciones de Leonardo hay una muy conocida y digna de atención. Él mismo la califica de «idea nueva» aconsejando que no se la desprecie; así repite en dos distintas ocasiones (frgs. 60 y 66): «Como dijo nuestro Botticelli ...con sólo lanzar contra un muro una esponja llena de diversos colores ésta dejaría sobre el muro una mancha donde podría verse un hermoso paisaje. Y es verdad que en una mancha así se ven diversas ficciones... cabezas humanas, animales varios, batallas, rocas, mares, nubes, bosques y cosas semejantes... como el son de las campanas, donde se puede oír aquello que se quiera»²⁴.

Se trata aquí de un fenómeno psicológico, importantísimo para el arte: de la capacidad de los ojos y la mente de completar e interpretar formas abstractas y percibir las como objetos conocidos. La época de la psicología de sistemas coherentes y de la pintura abstracta es la que mejor puede evaluar esta observación de Leonardo.

11. *Gustos personales*. En el *Tratado de pintura* hay muchos fragmentos que no pertenecen a la historia de la estética sino a la historia de la técnica pictórica o a la de los gustos y las modas, fragmentos que muestran las tendencias y preferencias del Renacimiento o bien los gustos personales de Leonardo, constituyendo un comentario a sus trabajos pictóricos. Esto se refiere sobre todo a los preceptos, consejos o instrucciones que da a los pintores: «pinta los árboles a media sombra» (91); «ten pintado tu taller del color de la piel» (95); «pinta los retratos cuando el cielo está nublado o al anochecer» (138); «nunca pintes una cabeza inclinada sobre el pecho» (188). La mayoría de estos consejos era dictada por su predilección por la luz dispersa y difuminada, por el *sfumato*, por el suave modelado (438) o bien por la aspiración a la plasticidad del dibujo (123, 412). Pero de todas estas observaciones y pre-

ceptos pueden sacarse algunas conclusiones interesantes, así como argumentos para apoyar determinadas teorías estéticas.

Junto a ellas, entre los preceptos de Leonardo, figuran otros muchos menos valiosos: «¿Cómo representar a los ancianos? Han de tener los movimientos lentos y tardos, las piernas dobladas por la rodilla, y cuando están de pie, sus pies están separados» (143). «¿Cómo pintar mujeres? Las mujeres hay que representarlas en posturas recatadas, con los pies juntos, los hombros encogidos y la cabeza inclinada hacia un lado» (144). «¿Cómo pintar ancianas? A las ancianas hay que representarlas violentas y bruscas, de gestos iracundos, a semejanza de las furias infernales» (145). Al leer estas líneas sólo podemos constatar que hasta los grandes tienen debilidades y se dejan llevar por los juicios y prejuicios de su tiempo. Aquellos preceptos expresan el gusto de la época, el tradicional principio del *decorum* y la conveniencia, probando que Leonardo comulgaba con ellos.

Y por último, son de carácter más personal —aunque no menos curioso— otros preceptos: «¿Cómo pintar la noche?» (146). «¿Cómo pintar la tempestad?» (147). «¿Cómo se debe representar una batalla?» (148). Hoy día la misma idea de dar semejantes consejos parece un malentendido, pero en las centurias que siguieron a Leonardo, en los siglos XVI-XVIII, los preceptos reinaban en el terreno del arte.

12. *Ni antecesores ni seguidores.* «Teorizar no era su fuerte» —dijo Schlosser de Leonardo—. Esta es una opinión exagerada, porque ¿qué son sus distinciones y su afán por elaborar listas de diferentes funciones, elementos, clases y ramas del arte sino intentos teorizantes? Pero también es verdad que las teorías de Leonardo están directamente relacionadas con sus observaciones, y éstas eran lo más importante a su modo de ver. De ahí que Leonardo sea más significativo para la historia del arte que la de la estética, ocupando una posición menos relevante de lo que se hubiera podido esperar de aquel artista extraordinario, pensador y escritor. Ello no obstante, los textos hasta aquí presentados prueban que su papel en la historia del pensamiento estético no es en absoluto secundario.

Los méritos de Leonardo para con la estética pueden dividirse en dos grupos. Su aportación al planteamiento de las cuestiones tradicionales de la estética se expresa con su intento de determinar la relación del arte con la naturaleza. Aquí su postura era radical, pregonando un naturalismo mucho más íntegro que el de cualquier otro pensador. Y también fue radical en su postura respecto a la relación entre el arte y el saber, ya que para Leonardo el arte era un saber. En lo que concierne a la actitud del arte hacia las reglas, Leonardo se mostraba cauteloso, restando importancia a su función. Por otro lado, la contribución de Leonardo a ciertas cuestiones que quedan fuera de los marcos de la problemática tradicional se expresa bien en su concepción fenoménica del mundo visible, basada en sus incontables observaciones y en sus intentos de diferenciar los fenómenos del arte, descubriendo sus elementos y funciones. Esta sería la aportación más original e independiente de Leonardo a la teoría del arte, pero sus ideas e indagaciones permanecieron durante mucho tiempo inéditas, enterradas en sus manuscritos, sin que nadie las desarrollase ni se interesara por ellas.

También la actitud de Leonardo hacia el pasado fue distinta a la de la mayoría de los artistas y escritores de su época. Así mostró escaso interés por lo antiguo, siendo muy poco lo que tenía que agradecerle. Su arte y teoría tienen carácter clásico porque congenian con lo antiguo, y no porque el artista se hubiera inspirado en la

Antigüedad. Y hay en su obra, relativamente, más huellas medievales, no tanto del arte gótico como de la escolástica. Así, gracias a las investigaciones de Duhem, hoy se sabe que Leonardo conocía a los escolásticos de la vía moderna, y que se inspiró en ellos, especialmente en su filosofía natural, asumiendo ciertas ideas concernientes al arte de obras tales como la *Perspectiva communis* de Peckam (siglo XIII).

Leonardo creció y se formó en el Renacimiento ascendente, mas sus ideas revelan poco apego por su época: su concepción del arte presta así escasa importancia a los elementos decorativos, miniaturistas y emocionales, tan abundantes en la interpretación cuatrocentista, siendo ya una interpretación típica del período clásico, que abandona la descripción de la realidad para pasar a una estructura basada en ella. Leonardo es, pues, el primer representante de aquel corto —pero tan influyente— Renacimiento «clásico»; y su teoría es original hasta el punto de ser única y a la vez típica de su tiempo.

La obra de Leonardo da Vinci es en conjunto clásica, en el sentido que darían a este término Burckhardt y Wölfflin. Y fue precisamente con base en su pintura, junto a la de Rafael y las primeras obras de Miguel Ángel, como Burckhardt y Wölfflin formularon el concepto. En cuanto a la teoría del arte profesada por Leonardo, fue tan clásica como su arte, al menos en lo que respecta a su modo de entender la proporción y a sus esfuerzos por diferenciar los fenómenos artísticos. Sus diversos preceptos, como aquel de evitar el exceso de ornamentos en las figuras y los objetos, porque los ornamentos arruinan la forma (182), testimonian precisamente este clasicismo.

Tras la muerte de Leonardo, las siguientes generaciones de artistas y amantes del arte admiraron la grandeza de su obra y su talento, pero su nombre para los teóricos no fue más que un sonido: sus tesis y sus conceptos permanecieron mucho tiempo sin publicarse y, por tanto, no ejercieron la menor influencia en sus sucesores.

II. TEXTOS DE LEONARDO DA VINCI

(Todos los textos citados provienen del *Trattato della Pittura*, *Codex Vaticanus* (Urbinas), ed. H. Ludwig, 1882)

LEONARDO DA VINCI. *Trattato della Pittura*, fragmento 54

LA TEORÍA ANTES QUE LA PRÁCTICA

1. Studia prima la scientia, e poi seguita la pratica nata da essa scientia.

1. Estudia primero la ciencia, y a continuación la práctica que nace de esa ciencia.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 57

Tristo è quel maestro, del quale l'opera avanza il giuditio suo, e quello si drizza alla perfectione de l'arte, del quale l'opera è superata dal giuditio.

Triste del maestro cuya obra supera a su juicio; sólo se eleva a la perfección del arte aquel cuya obra es superada por el juicio.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 10

EL OJO ES INFALIBLE

2. La pittura s'estende nelle superfitie, colori e figure di qualunque cosa

2. La pintura comprende las superficies, colores y formas de todo lo creado por la naturaleza

creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro alli medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non rimane soddisfatta con quella verità, che fa il pittore, che abbraccia in se la prima verità di tali corpi, perchè l'occhio meno s'inganna.

LEONARDO. *ibid.*, frg. 68

3. La deità, ch'a la scientia del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoché con libera potestà discorre alla generatione di diverse essentie di varij animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, lochi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, et anchora lochi piacevoli, suavi et dilettevoli di fioriti prati con varij colori.

LEONARDO. *ibid.*, frg. 411

4. Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformità co' la cosa imitata. Questo propongo à confusione di quell pittori, li quali vogliono racconciare le cose di natura.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 12

5. E veramente questa è scientia e legittima figlia di natura, perchè la pittura è partorita d'essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote di natura, perchè tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipote d'essa natura et parente d'Iddio.

LEONARDO. *ibid.*, frg. 2

6. Tal proportione è dall'immaginazione a l'effetto, qual'è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proportione è dalla Poesia alla pittura, perchè la poesia pon 'le sue cose nell'im-

za, y la filosofia en cambio penetra en los mismos cuerpos, considerando en ellos sus características propiedades, sin darse por satisfecha con la verdad trazada por el pintor, que acepta en sí la verdad primera de dichos cuerpos por cuanto el ojo se engaña menos.

EL PINTOR ES UN CREADOR

3. Lo divino que hay en la ciencia del pintor hace que su mente se transforme a semejanza de la divina. por cuanto con su libre potestad viene a engendrar las diversas esencias de varios animales, plantas, frutos, tierras y campiñas, ruinas en los montes y lugares temibles y espantosos que aterroran a quien los mira. así como también lugares deliciosos, suaves y placenteros, con sus prados floridos de variados colores.

CONFORMIDAD CON LA NATURALEZA

4. Es de alabar aquella pittura que tiene una mayor conformidad con la cosa representada. Y digo esto para confusión de los pintores que quieren enmendar las cosas de la naturaleza.

EL ARTE ES NIETO DE DIOS

5. En verdad que ésta es ciencia, e hija ilegítima de la naturaleza, por cuanto la pittura es dada a luz por la naturaleza misma; mas, por mejor decir, la llamaremos nieta de la naturaleza, porque todas las cosas visibiles fueron dadas a luz por la naturaleza, de cuyas cosas nace la pittura. Y así correctamente la calificaremos como nieta de la naturaleza y pariente de Dios mismo.

RELACIÓN ENTRE POESÍA Y PINTURA

6. La misma proporción existe de la imaginación al objeto como de la sombra al cuerpo que la proyecta; e igual proporción se da de la poesía a la pittura, porque la poesía muestra sus cosas en lo imaginario de las letras, y la pittura real-

imaginatione de lettere et la pittura le dà realmente fori dell'occhio; riceve le similitudini non altrimenti, che s'elle fussino naturali; et la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 21

7. Ma della poesia, la quale s'abbia a stendere alla figurazione d'una perfetta bellezza co'la figurazione particolare di ciaschuna parte, della quale si compone in pittura la predetta armonia, non ne risulta altra gratia. che si facessi a far sentir nella musica ciaschuna voce per se sola in varij tempi.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 8

8. (La pittura) non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia, quanto l'origine, questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal'è l'impressa, qual è l'origine, in quanto alla virtù dell'opera; questa non fa infiniti figliuoli, come fa li libri stampati, questa sola si resta nobile, questa sola honora il suo hautore e resta pretiosa et unica, e non partorisce mai figliuoli eguali à se, e tal singolarità la fa più eccellente; che quelle, che per tutto sono pubblicate.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 438

9. Luce, tenebre, colore; corpo, figura, sito; remottione, propinquità; moto e quiete. Di queste dieci parte del ufizio del occhio la pittura n'ha sette, delle quali la prima è luce, tenebre, colore, Figura, sito, Remottione e Propinquità, lo ne levo il corpo e'l moto e la quiete... Adir meglio, ciò ch'è visibile è connumerato nella scienza della pittura. Adonque li dieci predicamenti dell'occhio detti di sopra ragionevolmente sono li dieci libri, in ch'io parto la mia pittura.

mente las expone al ojo, el cual recibe su semejanza del mismo modo que si fuesen naturales: la poesia las da en cambio sin la misma similitud, sin que pasen a la conciencia por medio de la capacidad visual, como ocurre con la pintura.

7. Mas de la poesía, que para alcanzar a representar una belleza perfecta y hacerlo mediante la representación particular de cada una de las partes de las cuales se compone en la pintura la antedicha armonía, no resulta más gracia que si se hiciese sonar en la música cada voz por separado, en varios tiempos.

SUPERIORIDAD DE LA PINTURA

8. (La pintura) no se copia como se hace con los escritos, en los que tanto vale la copia como el original: y no se moldea como la escritura, en la cual en lo que hace al valor de la obra, así es ella como sea el molde; y tampoco tiene hijos infinitos, como los libros impresos, pues sólo ella permanece noble y sólo ella honra a su autor permaneciendo única y preciosa, ni nunca pare hijos que se igualen con ella, siendo esta singularidad lo que la hace más excelsa que aquellas otras que se ven por todas partes publicadas.

ELEMENTOS DE LA PINTURA

9. Luces, tinieblas, colores; cuerpo, forma, posición; distancia, proximidad, movimiento y quietud. De estas diez partes del oficio del ojo la pintura tiene siete, de las cuales la primera es luz, y luego las tinieblas, el color, la Forma, la posición, la Distancia y la Proximidad; le quito el cuerpo, el movimiento y la quietud... o, mejor dicho, cuanto es visible queda incluido en la ciencia de la pintura. Por lo cual, los antedichos predicamentos del ojo son con toda razón los diez libros en que divido la pintura.

10. Due sono le parti principali, nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de corpi finti, li quali lineamenti si dimanda disegno; la seconda è detta ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellentia, che non solo ricerca l'opere di natura, ma infinite più che quelle, che fa natura. Questo comanda allo scultore terminare con scientia li suoi simulacri, et à tutte l'arti manuali, anchora che fussino infinite, insegna il loro perfetto fine. E per questo concluderemo non solamente esser scientia, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripette tutte l'opere evidenti fatte dal sommo Iddio.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 13

11. Se'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, et se vol vedere cose monstruose che spaventino, o che sieno bufonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e Dio.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 236

12. Non è sempre buono quel ch'è bello. E questa dico per quelli pittori, che amano tanto la bellezza de colori, che, non senza gran conscientia, dano loro debbolissime e quasi insensibili ombre, non istimando el loro rilievo.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 141

13. Anchora che in vari corpi siano varie bellezze et di gratia eguali, li vari giudici di pari intelligentia le giudicherano di gran varietà infra loro esservi tra l'un l'altro (i membri?) delle loro ellettoni.

10. Dos son las partes principales en las cuales se divide la pintura, a saber, los lineamientos que circundan las figuras de los cuerpos imaginarios que se llaman diseño y, segundo, aquello que se llama sombra. Pero este diseño es de tanta excelencia que no sólo busca las obras de natura, sino otras infinitas además de aquellas que natura hace. Y es el mismo que exige al escultor realizar simulacros con su ciencia, y a todas las artes manuales, por infinitas que fuesen, les enseña además su perfecta finalidad. Y por ello concluiremos que no es sólo una ciencia, sino una deidad que por su nombre debe recordarse, la cual deidad reproduce todas las obras visibles que el sumo Dios ha hecho.

NO SÓLO LA BELLEZA

11. Si el pintor quiere ver bellezas que lo enamoren es muy dueño de engendrarlas, y si quiere ver cosas monstruosas y que espanten, o que sean bufonescas y ridiculas, o quizá que conmuevan, es Dios y señor de hacerlo.

12. No siempre es bueno lo bello. Y digo esto por aquellos pintores que aman tanto la belleza de los colores que, no sin gran consciencia, hacen esas sombras casi imperceptibles y debilísimas, no estimando en nada su relieve.

DIVERSOS TIPOS DE BELLEZA CAUSAN
EL MISMO ENCANTO

13. Aun cuando en varios cuerpos haya varias bellezas y sean de igual gracia, diversos juicios de inteligencias semejantes los juzgarán respectivamente de enorme variedad entre unos y otros (¿miembros?). según sus preferencias.

14. E fà che per misura e grandezza sotto posta alla prospettiva che non passi niente de l'opera, che bene non sia considerata dalla ragione e dalli effetti naturali, e questa fia la via da farti honorare della tua arte.

14. Harás de modo que en cuanto a medidas y tamaños —sometidos a perspectiva— nada pase a la obra sin ser más bien considerado por la razón y los efectos naturales, siendo ésta la vía de hacerte honrar a causa de tu arte.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 78

15. Il pittore debbe cercare d'esser' universale: perché manchagli assai dignità far' una cosa bene e l'altra male, come molti, che solo studiano nello nudo misurato e proportionato, e no' ricercano la sua varietà; perché pò uno homo essere proportionato et essere grosso e corto, o longo e sottile, o mediore.

EXISTEN DIVERSAS PROPORCIONES BUENAS

15. El pintor debe tratar de ser universal: pues es falta de dignidad el hacer bien una cosa y mal la otra, como lo hacen muchos, que sólo estudian en el desnudo que sea medido y proporcionado, sin buscar su variedad; porque un hombre puede ser proporcionado siendo bajo y gordo, o alto y delgado, o también mediano.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 114

16. È necessario hoperare l'arte con diverse maniere.

DIVERSIDAD EN EL ARTE

16. Es necesario realizar el arte de diversas maneras.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 110

17. Le bellezze de' volti possono essere in diverse persone di pari bontà, ma non mai simili in figura, anzi fieno di tante varietà, quant'è il numero, à chi quelle sono congiunte.

17. Las bellezas del rostro pueden existir en las distintas personas con bondad parecida, aunque no sean semejantes en su forma; por el contrario. será de tanta variedad cuanto es el número de aquellos con los cuales aparecen unidas.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 180

18. Il bono pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'homo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché s'ha a figurare con gesti e movimenti delle membra.

EL INTERIOR ESPIRITUAL DEL HOMBRE

18. El buen pintor debe pintar dos cosas principales, a saber. el hombre y el concepto de su mente. Lo primero es fácil y lo segundo difícil. porque se ha de representar mediante gestos y movimientos de los miembros.

LEONARDO, *ibid.*, frg. 367

19. Quella figura no' fia laudabile, s'ella, il più che fia possibile, non isprime con l'atto la passione dell'animo suo.

19. No será admirable una figura si no expresa en lo posible con el acto la pasión de su ánimo.

20. ... li colori saranno giudicati quel che non sono, mediante li campi, che li circondano.

20. [...] los colores son considerados como no son, por los fondos que los rodean.

21. Le cose distanti per due diverse cause si dimostrano di confusi' e dubbiosi termini; l'una delle quali è, ch'ella viene per tanto piccolo angolo all'occhio, ch'essa si diminuisce tanto, ch'ella fa l'uffitio delle cose minime... La seconda è, che infra l'occhio et le cose distanti s'interpose tanto d'aria, ch'ella si fa spessa e grossa; per la sua bianchezza essa tingie l'ombre et le vele della sua bianchezza, et le fa d'oscure un colore, il quale è tra nero e biancho, qual è azuro.

21. Las cosas distantes muestran sus contornos confusos y borrosos por dos distintas causas: una de las cuales consiste en que es tan pequeño el ángulo por el que llegan al ojo y tanto disminuyen, que es como si fueran cosas muy pequeñas... La segunda es que entre el ojo y las cosas distantes se interpone tanto aire que se engorda y espesa, y así con su blancura tñe y vela las sombras, y siendo oscuras las hace de un color como el azul, que está entre blanco y negro.

22. Una medesima attitudine si dimostrerà variata in infinito, per che d'infiniti lochi pò essere veduta, li quali lochi hanno quantità continua, e la quantità continua è divisibile in infinito; adunque infinitamente varij siti mostra ogni action'humana in se medesima.

22. Una misma actitud se mostrará variada al infinito porque puede ser vista desde distintos sitios, los cuales tienen una cantidad continua y, como tal, divisible al infinito; en consecuencia, toda acción humana muestra por sí misma posiciones infinitamente variadas.

23. Dividesi la pittura in due parti principali: delle quali la prima è figura, cioè la linea, che distingue la figura delli corpi e lor particule; la seconda è il colore contenuto da essi termini.

23. La pintura se divide en dos partes principales, la primera de las cuales es la forma, es decir, la línea que distingue la forma de los cuerpos y sus partículas; y la segunda es el color contenido en dichos límites.

La proportione delle membra si devieno in due altri parti, cioè: qualità e moto.

Las proporciones de los miembros se dividen en otras dos partes, a saber: calidad y movimiento.

24. Come disse il nostro Botticelli, che tale studio era vano, perché col solo gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro essa lasciava in esso muro una macchia, dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero, che in tale macchia si vedono varie inventioni, dico, che l'hom' vole cercare in quella, cioè teste d'homini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altre simili cose, e fa, com'il sono della campane, nelle quali si po intendere quelle dire quel, ch'a te pare.

24. Como dijo nuestro Botticelli, ese estudio era vano, porque con sólo lanzar contra un muro una esponja llena de diversos colores, ésta dejaría sobre el muro una mancha donde podría verse un paisaje. Y en verdad que en una mancha así se alcanzan a ver muy diversas ficciones, por cuanto el hombre intenta hallar en ella cabezas humanas, animales varios, batallas, rocas, mares, nubes, bosques y cosas semejantes; pues ésta hace como el son de las campanas, donde se puede oír aquello que se quiera.



1. LA ESTÉTICA DE MIGUEL ÁNGEL

Miguel Ángel Buonarroti^a, pintor, escritor, arquitecto y escultor, pertenece a dos épocas y representa dos estilos: clásico y barroco. Nacido en 1475, murió en 1564. Así, si fijamos los límites de la fase clásica del Renacimiento en los años 1500-1525. Miguel Ángel tenía veinticinco años cuando ésta empezaba y cincuenta cuando terminó, es decir, que cuarenta años de su vida transcurrieron en la segunda fase. Por eso parte de sus grandes obras, creadas en aquel primer cuarto de siglo, son una consecuente realización de las concepciones clásicas, figurando entre éstas esculturas como el *David* (1501-1504) y el *Moisés* (1513), las estatuas de la capilla de los Médicis en Florencia (1520) y —entre los trabajos pictóricos—, los frescos de la Capilla Sixtina del Vaticano (1508-1512). En cambio, el *Juicio final*, realizado para la misma Capilla (1534-1541), o el proyecto de la basílica de San Pedro (1546) entran ya en el período ulterior.

Pero todo lo que Miguel Ángel escribiera acerca del arte y de lo bello data de los tiempos posteriores: así, los sonetos son de los años 1530-1554; una importante carta suya lleva fecha de 1542; y cierta «opinión» que forma parte de la contestación a una «encuesta» realizada por Varchi fue expresada en 1546. Asimismo, encontramos ciertas reflexiones sobre la arquitectura en sus cartas fechadas en los años 1544, 1555 y 1560; y la fuente indirecta del pensamiento estético del gran artista, los *Diálogos en Roma* de Francisco de Holanda eran del año 1538^b. Así, pues, en lo que concierne a la historia del pensamiento estético, Miguel Ángel se sitúa en la última fase del Renacimiento, mientras que su obra artística pertenece, como hemos señalado, a ambas fases.

Miguel Ángel fue, en efecto, un artista y pensador que —lo mismo que Leonardo Vinci— pertenece tanto a la historia del arte como a la historia de la estética,

^a R. J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, 1961.

^b Los *Diálogos* de Francisco de Holanda, en traducción al francés de Roquemont, fueron publicados por A. Raczyński, *Les arts en Portugal*, 1896. Ediciones en versión portuguesa y alemana: J. de Vasconcellos, en *Wiener Quellenschriften*, 1899; traducción al inglés: A. F. G. Bell, 1928. Véase también: R. J. Clements, *The Authenticity of De Holanda's Dialogos em Roma*, PMLA, L. XI, 1946.

pues aunque no escribió ningún tratado estético, expresó sus ideas y conceptos, tanto en verso como en prosa (especialmente las cartas), tratando cuestiones de carácter universal y transcendente. Las principales ideas estéticas de Miguel Ángel se centran así en dos problemas: la relación entre el arte y la naturaleza, y lo que podríamos denominar el tema del «cerebro, ojo y mano».

I. *Arte y naturaleza*. A. Durante siglos se había tomado como axioma la convicción de que el objetivo de la pintura y de la escultura es representar la naturaleza, mientras que la belleza no era sino un resultado obtenido al realizar este objetivo. Esta convicción se tambaleó por primera vez en el Renacimiento, cuestionándose su veracidad, y la tesis fue planteada al revés; es decir, empezó a dominar la creencia de que el objetivo del arte era precisamente la belleza, mientras que la imitación de la naturaleza no es más que un medio artístico del que se vale la creación.

Miguel Ángel fue uno de los mayores defensores de esta nueva concepción. Así, en un texto poético dice que la belleza es para la pintura y escultura «luz y espejo» (*lucerna e specchio*), y que el que piense de otro modo, estará equivocado¹¹. En la belleza y en la perfección estriban la grandeza, la solidez y la eternidad del arte: «frente al arte no existen ni el tiempo ni la muerte».

B. Para Miguel Ángel el problema era relativamente sencillo, ya que no veía ningún antagonismo entre la naturaleza y lo bello. Lo bello es propiedad de la naturaleza porque Dios, al crearla, ha escogido lo hermoso (*più bello*). Así, pues, el que en su obra imite a la naturaleza, imitará lo bello¹². No obstante lo cual, el hecho de que la naturaleza sea bella, no significa que el arte tenga siempre que imitarla. El arte también puede crear otra belleza. En este aspecto había cierta discrepancia entre las opiniones de Miguel Ángel y las de Leonardo.

C. En la naturaleza no todo es igualmente bello: el artista, al tomarla como modelo, debe realizar una selección. Miguel Ángel no sentía gran aprecio por el arte flamenco, precisamente por representar la naturaleza tal como es, sin pretender seleccionar¹³. La tesis de la selección había sido profesada desde Zeuxis hasta Rafael, y en ella se trataba de elegir los fragmentos de distintos objetos y componer con ellos un objeto aún más bello; por ejemplo, de muchos rostros bellos hacer uno más bello todavía. Pero la concepción de Miguel Ángel era distinta, pues no pensaba en seleccionar ni componer fragmentos, sino en elegir de la naturaleza los objetos más dignos para ser imitados.

D. El artista puede complementar la hermosura de la naturaleza porque al pintar o esculpir no sólo se sirve del modelo que tiene ante sí, sino también del que lleva dentro de sí; no sólo de los objetos exteriores sino también de la imaginación, que es interior. Por tanto, el imitar la naturaleza es poca cosa para el artista, el hacer un retrato es un designio modesto. En el *Soneto XI* Miguel Ángel afirma: «con cincel y colores has realizado una obra de arte igual a la de la naturaleza, pero tu mano aún la ha superado haciendo su belleza más bella todavía»¹⁴.

E. El artista no está, pues, obligado a atenerse a la realidad. «Los ojos humanos desean ver a veces lo que jamás han visto, y lo que creen que no puede existir», y sólo esto depara diversidad y «descanso para los sentidos». Francisco de Holanda pone en boca de Miguel Ángel estas palabras: «Se suelen pintar cosas que jamás han existido, y eso es justo y conforme a la verdad. Cuando un gran pintor crea una obra que parece artificial y falsa (ocurre raras veces), esta falsedad es verdad, y una mayor verdad sería una mentira». Esta paradoja de la «falsedad que es verdad» se

debe a que la «verdad» en el arte había cambiado de significado, dejando de significar la «conformidad con la realidad» que el hombre percibe.

F. El gran arte, empero, incluso cuando no imita a la naturaleza, se parece a ella, porque ambos son productos naturales, hechos sin artificiosidad ni esfuerzo alguno. Francisco de Holanda, al referir los conceptos de Miguel Ángel, nos dice que una obra de arte cuando es perfecta, aunque realizada con el mayor esfuerzo, causa la impresión de que no ha exigido esfuerzo alguno en su realización¹⁸.

G. Entre los escritos de Miguel Ángel encontramos una declaración inesperada que señala otro aspecto de la compleja relación entre arte y naturaleza y la opinión al respecto del artista. No obstante su convicción sobre las grandes posibilidades y objetivos del arte, Miguel Ángel escribe —en un poema dedicado a G. Perriño— que no se siente capaz de transmitir la belleza del modelo. Y añade que sólo Dios podría hacerlo creando una vez más ese modelo. El arte puede mucho, aún crear cosas bellas que no existen, pero no puede reflejar completa la belleza de cosas existentes. Reproducir es más fácil que crear, y se trata, por supuesto, de reproducir algo tan perfecto como la naturaleza.

2. *Cerebro, ojo y mano*. En una carta de 1542 dirigida a Mons. Aliotti declara Miguel Ángel: «Con el cerebro se pinta, y no con las manos». *si dipinge con cervello e non con le mani*². Y Vasari (VII, 270) cita estas palabras diciendo que el compás para hacer las medidas hay que tenerlo en los ojos y no en la mano, porque las manos obran pero el ojo juzga: *bisogna a avere le seste negli occhi e non in mano, perché le mani operano e l'occhio giudica*¹. Estas son las dos afirmaciones fundamentales de Miguel Ángel: el arte es cosa del cerebro y del ojo.

Durante siglos la reflexión sobre el arte se había concentrado en dos problemas: ¿qué representa el arte y cómo lo representa?, o, en otras palabras: ¿cuál es el objeto del arte y qué es lo que demuestra su valor? Y las respuestas habían sido siempre las mismas. Miguel Ángel, en cambio, les dio ahora un nuevo planteamiento.

La respuesta a la primera pregunta solía ser: el arte representa la naturaleza; Miguel Ángel afirma por su parte que el arte representa más bien una visión que el hombre tiene en su mente (*intelletto*) o —como dice luego— en el cerebro.

A la segunda pregunta se solía contestar que se conoce el valor del arte por su conformidad con ciertas reglas universales, establecidas y conservadas por el intelecto. Miguel Ángel afirmaba en cambio que el arte no se somete a la prueba de las reglas, sino del juicio individual y bien concreto del ojo. En realidad, en el arte no hay reglas universales, siendo el ojo el que juzga sobre el arte. Estos dos conceptos de Miguel Ángel, sumamente importantes para la historia del pensamiento estético, merecen una presentación más detallada. Veamos, pues, qué entendía por «razón» y por «juicio del ojo» (*intelletto* y *giudizio del occhio*) el autor de estos conceptos.

3. *Intelletto*. En la teoría miguelangelesca del arte la razón ocupa un lugar tan relevante como en las teorías tradicionales, mas su opinión es muy distinta. Desde los tiempos de la Grecia antigua el término significaba o bien la facultad de formular tesis generales o bien la capacidad de crear una visión intelectual. Aristóteles lo usaba en el primer sentido, y los platónicos en el segundo. En el primer sentido el intelecto era un órgano psicológico de los conceptos y juicios generales, y en cambio en el segundo, de la intuición.

Miguel Ángel daba al término el sentido platónico, entendiendo el trabajo del artista como realización de las imágenes, ideas y visiones que éste tiene en su mente.

La mano esculpe obedeciendo a la razón (*ubbidisce all'intelletto*)³ y hace juicios desahortados y temerarios el que reduce la belleza a los sentidos, escribe Miguel Ángel en el poema XCIV¹¹. El contenido del arte —la belleza— no proviene de la naturaleza por medio de los sentidos, sino directamente de la visión intelectual del artista. En la obra de arte, lo esencial es el diseño del artista que procede de su visión. Y si hemos de creer a Francisco de Holanda, Miguel Ángel también usaba el término «dibujo»; «El diseño, al que por otro nombre llaman dibujo», fuente y cuerpo de la pintura, la escultura y la arquitectura... siendo la raíz de todas las ciencias»¹⁶. Era esta la misma concepción del dibujo que había profesado Alberti y posteriormente aceptaría Vasari.

Miguel Ángel creía que la visión le es innata al artista: «en el punto me fue dada la belleza»¹¹. «Elevé mi alma, que ve con los ojos, para acercarme a la belleza que vi primero», y aunque no negaba que de la naturaleza proviniesen diversos elementos de la obra de arte, no creía que de ella dimanase la totalidad de la belleza de la obra, o, en todo caso, no derivaba de ella su belleza superior, la verdadera (*il ver della beltà*)⁹, porque ésta se encuentra sólo «en el corazón»¹². Pero esta belleza que está dentro del «corazón» no era para Miguel Ángel subjetiva y personal, ni la concebía como expresión del psiquismo individual del artista; al contrario dicha visión interior del artista la tenía por objetiva e impersonal.

La visión es innata, pero no a todos; sólo unos pocos gozan de este don. Miguel Ángel se quejaba de que «el buen gusto sea raro, de que el mundo sea ciego», y a pesar de que la visión le es innata al artista, su realización en una obra de arte le exige enorme esfuerzo. Miguel Ángel llegó a afirmar que sólo en el ocaso de la vida, tras largos años de búsquedas y esfuerzos, el artista logra «encarnar sus esfuerzos en la dura piedra».

4. *Giudizio dell'occhio* «Según el gran Miguel Ángel —dice Vasari— el juicio del artista no radica en la mano sino en el ojo». En el ojo quiere decir en imágenes concretas, no en las reglas abstractas. El pintor o escultor tiene la verdadera proporción dentro del ojo, como el músico la tiene en el oído. El ojo no es un sentido como cualquier otro, sino que es el medio de cognición concreta en que se basa el arte. Y, al mismo tiempo, es lo que une al hombre con el mundo: «Mal se puede amar a quien no se ve»⁶, se dice Miguel Ángel.

La tesis del *giudizio dell'occhio*, que afirmaba que el arte y la belleza son cuestión de una visión directa, llegó a reemplazar el concepto tradicional según el cual el arte y la belleza eran cuestión de principios generales. Alberti, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci creían haber convertido el arte en una ciencia y su convicción formaba parte de la teoría renacentista. Miguel Ángel, por su parte, al dejar de creer en la existencia de reglas generales, no pensaba en hacer del arte una nueva ciencia a su modo de ver, el arte era tan grande como la ciencia, pero no era ciencia.

El que en el arte no haya reglas universales no significa que no haya en él juicios ciertos; precisamente «el juicio del ojo» merece más confianza que todas las reglas. Algunos historiadores han interpretado el juicio del ojo como prueba del subjetivismo estético de Miguel Ángel, pero ésta es una interpretación falsa. Miguel Ángel no negaba al juicio del ojo un claro objetivismo en las cuestiones del arte y de lo bello; son precisamente nuestros ojos los que emiten juicios objetivos y ciertos, asegura en el Soneto XXXII⁹. El giro operado por Miguel Ángel en materia de arte no iba desde el objetivismo al subjetivismo, sino del universalismo al individualismo. El juicio

del ojo no es subjetivo, pero es individual, y no se deja expresar en reglas generales. Si hay reglas aplicables en el arte, nunca serán absolutas, sino aquellas que dejen un lugar a la diversidad y libertad del artista.

En las concepciones artísticas de Miguel Ángel se reflejan su talento y el arte que cultivó (cosa natural, aunque no corriente). A diferencia de Rafael, que practicaba un arte estético, hecho de figuras que parecen detenidas, petrificadas en un gesto perfecto, Miguel Ángel —incluso en su época más clásica, cuando pintaba la cúpula de la Capilla Sixtina— representaba sus figuras en violento movimiento. Para combatir el concepto de las proporciones fijas alegaba —igual que Leonardo— el argumento de que los seres vivos están en continuo movimiento, y que este modifica sus proporciones, por lo que los personajes representados en cuadros y esculturas no pueden tener proporciones fijas, no pudiendo haber cánones. Asimismo, las proporciones de las figuras cambian conforme a su colocación y a la posición desde la que son contempladas. Se ha calculado que la proporción más frecuente en las figuras de Miguel Ángel es la de 1:11, o sea, bien distinta de la que en su tiempo fuera considerada como perfecta.

El ideal de una teoría matemática del arte, omnipresente en el siglo XV, dejó de serlo para Miguel Ángel, siendo claramente relegado por el *giudizio dell'occhio*. Y fue éste el cambio más crucial de los muchos ocurridos en la teoría renacentista del arte.

5. *La metafísica del arte*. Los conceptos artísticos de Miguel Ángel que acabamos de exponer son de carácter empírico y descriptivo, pero tienen unos cimientos y supraestructura espiritualistas y metafísicos. En sus cartas el artista hablaba del cerebro y del ojo del artista, y en los sonetos de los eternos ideales; sus poemas silencian la belleza que el hombre contempla con los ojos para alabar tan sólo la belleza divina y eterna⁷ que refuerza la fe en la salvación y la inmortalidad¹⁰. El hombre percibe primero la belleza visible, pero a partir de ésta su alma se eleva hacia la belleza misma⁹; mediante la visible percibe la belleza pura e inmortal, reflejo de Dios mismo⁵.

Esta supraestructura metafísica de la teoría de Miguel Ángel no era tan nueva ni original como sus fundamentos empíricos, procediendo claramente de la escuela platónica; ya Ficino había enunciado conceptos semejantes.

Para contrastar una vez más la teoría de Miguel Ángel con la tradicional formularemos esta segunda en dos tesis: la belleza consiste en la proporción, siendo calculable, y el arte es una habilidad que puede expresarse en reglas generales. Esta concepción tenía, empero, dos variantes; una, representada por Alberti, hacía hincapié en las proporciones y las reglas sin entrar en presupuestos metafísicos; y la segunda, representada por Ficino, recalca precisamente los presupuestos metafísicos. La primera se ocupaba de la belleza visible, y la segunda aspiraba a alcanzar la invisible; podríamos decir que la primera desarrollaba la física del arte y la segunda su metafísica.

Miguel Ángel hizo de esta concepción algo sorprendente; recogió su supraestructura, temida por los más prudentes pensadores, y puso en duda los fundamentos físicos aprobados hasta entonces sin vacilación; asumió la metafísica y varió la teoría empírica. Estaba más dispuesto a dar fe a la doctrina metafísica de Ficino que a la positiva de Alberti, a creer más en el origen divino de lo bello que en las proporciones matemáticas. Y aún con todo ello Miguel Ángel no fue filósofo metafísico de la escuela neoplatónica, ni conocía las *Enéadas*, y no está demostrado que mantuvie-

ra contactos con la Academia Platónica de Florencia. Por otra parte, las ideas espiritualistas eran muy populares en el Renacimiento; las profesaban no sólo los filósofos y, además, en la interpretación miguelangelesca, tenían más tintes religiosos que filosóficos, constituyendo el trasfondo religioso para su teoría del arte, más que una teoría propiamente dicha, porque la teoría del arte de Miguel Ángel, aunque distinta de la albertiana, era igual de empírica que aquélla.

6. *El descubrimiento de las formas.* La estética de Miguel Ángel está entre las más objetivas que haya habido en la historia. Así creía, que las formas que el artista otorga a la materia pre-existen no sólo en su mente sino también en la materia misma. El mejor artista no puede, por tanto, tener una concepción que no estuviera antes en el mármol, y sólo a esta concepción tienden las manos obedientes a la razón³. El artista, incluso el más independiente, no hace más que descubrir las formas existentes en la materia y si bien ningún ojo vio antes dichas formas, ellas están allí desde el principio.

Era ésta una concepción muy singular; según Miguel Ángel, el artista esculpe conforme a una imagen interior que lleva dentro, y al tiempo esculpe lo que, oculto, ya estaba antes en el mundo exterior a él.

La tesis de las formas ocultas en la materia —inspirada, por cierto, por la escultura y no por la pintura— fue una concepción peculiar y paradójica que, a pesar de ello, tuvo bastante resonancia en la época del Renacimiento; así, la repitió, entre otros, Galileo. Aunque parece extraordinariamente original, hacía mucho tiempo que había germinado, y aunque no fuera expresada por Platón, es de inspiración platónica y más aún aristotélica. Así, para el Estagirita, todas las formas existían potencialmente (*in potentia*) en la materia. Tanto Aristóteles como Miguel Ángel pensaban que antes de penetrar en la piedra, está la forma en la mente del artista, y a su vez que, potencialmente, antes de que el artista llegue a advertirla y luego la realice en la materia, la forma está en la piedra.

7. *Parangón de las artes.* Ya muy entrado en años, en 1546, Miguel Ángel tomó parte en una discusión muy interesante para sus contemporáneos. Se trataba de establecer cuál de las artes —de las plásticas en especial— es la más perfecta. Miguel Ángel enunció entonces dos tesis inesperadas que pusieron fin a una discusión tan enardecida como estéril. Primero aseguró que no exigen artes mas o menos perfectas, y que en especial la pintura y la escultura están a un nivel idéntico¹⁴. Ambas agudizan el juicio y logran vencer las dificultades, y en esto precisamente consiste la perfección del arte. Su segunda afirmación aún fue más radical: semejantes discusiones son una pérdida de tiempo¹⁵.

8. *Criterios del arte.* Desde hace mucho se han tratado de establecer los criterios que aplicaba este gran artista para evaluar el arte. Francisco de Holanda enumeró así trece criterios entre los que figuran las cualidades objetivas de la obra (como la proporción y la gracia) y las cualidades subjetivas del artista (como el saber, la maestría, la paciencia, el esfuerzo y el atrevimiento). Miguel Ángel aplicaba estos criterios, pero él mismo nunca los compuso ni trató de darles una justificación. Ni siquiera se planteó nunca explícitamente este problema. Sin embargo, podemos deducir dichos criterios basándonos para ello en sus obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y literarias, pues sus criterios están implícitos en ellas y en sus propias concepciones.

Y otro tanto se refiere a los conceptos de invención, inspiración y verosimilitud



12. MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI
Grabado de G. Ghisi, antes del año 1580.



13. GIROLAMO CARDANO
Grabado en madera del año 1553.

o a su admiración por lo antiguo, muy actuales y discutidos en su época. Miguel Ángel nunca se pronunció sobre ellos, lo que no significa que le fueran indiferentes, como lo testimonian sus obras, y como se desprende de los conceptos que acabamos de exponer.

9. *La época postclásica.* El período clásico del Renacimiento heredó los conceptos del arte y de lo bello formulados anteriormente y los realizó con sus obras. Y una vez realizados, no tardó en abandonarlos, o, al menos, los abandonó Miguel Ángel y algunos otros artistas.

Así, pues, Miguel Ángel inauguró el arte clásico del Renacimiento, y luego dio su origen a otro arte no clásico y a una concepción no clásica del arte. Como vivió una larga vida durante la cual el arte sufrió abundantes transformaciones, los historiadores llegan a distinguir cinco períodos en su creación⁶: el período de las obras juveniles, el del *David*, el del techo de la Sixtina, el de las tumbas de los Médicis y el del *Juicio Final*. El *David* y la Sixtina serán obras del arte clásico, mientras el *Juicio Final* pertenece ya al barroco. Pero el propio Miguel Ángel aseguraba que nunca cambió de opinión y que nunca se contradijo a sí mismo (*io non mi contraddico*).

Podríamos resolver este problema afirmando que lo que cambió fueron las formas de su arte, mientras su concepción del mismo siguió inalterada. Dicha concepción, basada en las *immagini dell'intelletto* y el *giudizio dell'occhio* —al menos desde Alberti— no coincidía con la que tenemos por típica del Renacimiento. Desde un punto de vista cronológico podríamos constatar que primero estaba la teoría (desde Alberti) y luego venía su realización en la práctica artística (Bramante, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael) y lo que ocurrió fue que uno de los que la realizaron inició posteriormente otra teoría distinta de la clásica. Y esta segunda difiere de la clásica a raíz de dos tesis fundamentales: no deciden sobre la belleza, los principios generales sino el juicio individual del ojo; y además lo bello reside «en el corazón».

Claramente influyeron en la interpretación miguelangelesca del arte su concepción del mundo y de la vida. Especialmente la religión imprimió en su postura ante el arte y ante lo bello una acusada huella, desconocida incluso en los siglos medievales. En aquel entonces, para las personas religiosas, los problemas del arte y de lo bello habían quedado separados de la religión, mientras que para Miguel Ángel llegarían a ser uno de los componentes esenciales de la misma.

No obstante, en los últimos años de su vida, se operó un cambio en sus posturas. Si de joven escribió que el alma deseosa de salvación la consigue con mayor rapidez mediante la belleza, el octogenario Miguel Ángel reconocía en un soneto dedicado a Vasari y compuesto en 1554, que antaño, en su apasionada imaginación, había hecho del arte un ídolo y soberano, y que ahora se daba cuenta de que todo era ilusión y vanidad. «Pintura y escultura ya no me satisfacen —le dirá—, mi alma se vuelve ahora hacia el amor divino».

Pero los trabajos de Miguel Ángel y de Rafael, realizados durante el clásico cuarto de siglo comprendido entre los años 1500-1515, no obstante el acusado individualismo de ambos artistas, ostentan rasgos comunes para la época clásica. Rafael tuvo hasta el final una clásica (Vasari la llamó «divina») capacidad de «dotarlo todo de armonía», pero no le fue dado sobrevivir a la fase clásica, y su nombre ha permanecido como símbolo de la misma. Miguel Ángel, en cambio, vivió otros cuarenta

⁶ R. Sobotta, *Michelangelo und der Barockstil*, 1933.

años después de que acabase la fase clásica, y en estos tiempos predominaron los elementos no clásicos de su talento, por lo que el nombre del que otrora fuese un clásico se convirtió en símbolo de rebelión contra el clasicismo.

Su *terribilità*, su sentimiento del horror de la existencia y de la soledad humana, su desgarrón entre el alma y la materia, eran incompatibles con la armonía y serenidad renacentistas. Mientras duró la época clásica, él fue clásico también, aunque esto estuviera en desacuerdo con su carácter y temperamento; y finalmente contribuyó a que la era clásica terminase y a que el Renacimiento dejase de ser clásico. A partir de ese momento, y durante muchas generaciones, los gustos clásicos en el arte y en la estética aparecerán bajo el «patronazgo» de Rafael y los anticlasicos bajo el nombre de Miguel Ángel.

1. TEXTOS DE MIGUEL ÁNGEL Y DE FRANCISCO DE HOLANDA

MIGUEL ÁNGEL, según Vasari, VII, 270

LOS OJOS Y LA MANO

1. Dicendo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, perchè le mani operano e l'occhio giudica.

1. Diciendo que precisaba tener el compás en los ojos y no en la mano, porque las manos obran pero el ojo juzga.

MIGUEL ÁNGEL, carta a Mons. Aliotti del año 1542 (*Milanesi, 1.^a Lettere*, pág. 489)

EL CEREBRO Y LA MANO

2. Io rispondo che si dipinge col cervello e non con le mani.

2. Yo respondo que se pinta con el cerebro, y no con las manos.

MIGUEL ÁNGEL, poema LXXXIII

LA MANO Y EL INTELECTO

3. Non ha l'ottimo artista alcun
[conpetto
Oh'un marmo in se non circon-
[scriva
Col suo soverchio, et solo à quello
[arriva
La man che ubbidisce all'intel-
[letto.

3. El mejor de los artistas no tiene ni un concepto / que un mármol no circunscriba dentro de sí / con su exceso: sólo esto es lo que logra / la mano que obedece al intelecto.

MIGUEL ÁNGEL, soneto XI

EL ARTE Y LA NATURALEZA

4. Se con lo stile o coi colori avete
Alla natura pareggiato Parte,
Anzi a quella scemato il pregio in
[parte
Che'l bel di lei più bello a noi rendete.

4. Si con el estilo y los colores lográsteis / que el arte igualara a la naturaleza / aún habéis arrebatado a ésta una parte de su valor, / pues a partir de la belleza nos dais algo aún más bello.

MIGUEL ÁNGEL, poema CIX, a Cavalieri,
hacia 1540

5. Nè Dio sua grazia mi mostra
[altrove
Più che'n alcun leggiandro e mortal velo
E quel sol amo, perchè in lui si specchia.

MIGUEL ÁNGEL, CIX

6. Tardi ama il cor quel che
l'occhio non vede.

(lo mismo, lrg. XXVIII)

Che mal si può amar ben chi non se
vede.

MIGUEL ÁNGEL, CIX

7. La bell'arte che se dal cielo
[seco
Ciascun la porta, vince la natura.

MIGUEL ÁNGEL, CIX.

8. Il buon gusto è sì raro, il mondo
è cieco.

MIGUEL ÁNGEL, soneto XXXII (hacia 1530)

9. Dimmi di gratia, Amor, se gli
[ochi mei
Veggon'l ver della beltà. ch'aspiro,
O s'io l'ho dentro.....

La beltà che tu vedi, è ben da quella;
Ma cresce, poi ch'a miglior loco sale,
Se per gli ochi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella.

MIGUEL ÁNGEL, CIX, 99

10. Gli ochi mei, vaghi delle cose
[belle,
E l'alma insieme della sua salute
Non hanno altra virtute
C'ascenda al ciel, che mirar tucte
[quelle.

EL REFLEJO DE DIOS

5. En ningún sitio me muestra Dios su gra-
cia / mejor que sobre un bello y mortal velo / al
que amo sólo porque lo refleja.

EL CORAZÓN Y LOS OJOS

6. Tarde ama el corazón lo que no ve el ojo.

Mal se puede amar a quien no se ve.

EL ARTE TRAÍDO DE LOS CIELOS

7. Aquel bello arte que si uno lo hace descen-
der del cielo vence a la natura.

EL MUNDO ES CIEGO

8. El buen gusto es escaso, el mundo es ciego.

LA BELLEZA RESIDE EN EL ALMA

9. Dime, Amor, por piedad, si mis ojos /
ven la verdadera belleza a la que aspiro / o si la
llevo dentro...

La belleza que ves es por cierto aquella; / pero
crece, en cuanto se alza a un lugar mejor. / si por
los ojos mortales corre hasta el alma. / Aquí se
hace divina, honesta y bella.

LA SALVACIÓN RADICA EN LA BELLEZA

10. Mis ojos, deseados de las cosas bellas. / y
el alma al tiempo de su salvación, / no tienen otra
virtud / que suba al cielo que el mirar a aquellas.

11. Per fido esempio alla mia voca-

[zione

Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arti m'è lucerna e spec-
[chio.

S'altro si pensa, è falsa opinione...

Se giudizi temerarii e sciocchi

Al senso tiran la beltà, che muove

E porta al cielo ogni intelletto sano.

MIGUEL ÁNGEL, soneto IX

12. Il concetto di bellezza

Immaginata o vista dentro al cuore.

MIGUEL ÁNGEL, carta a Varchi

13. Io dico che la pittura mi par
più tenuta buona quanto più va verso
il rilievo et il rilievo più tenuto cat-
tivo quanto più va verso la pittura...
Dico che se maggiore giudizio e dif-
ficultà, impedimento e fatica non fa
maggiore nobilità, che la pittura e scul-
tura è una medesima cosa...

Io intendo scultura quella che si fa
per forza di levare; quella che si fa
per via di porre è simile alla pit-
tura. Basta ché, venendo l'una e l'altra
da una medesima intelligenza, cioè
scultura e pittura, si può far fare loro
una buona pace insieme e lasciar tante
dispute, perchè vi va più tempo che
a far le figure.

Colui che scrisse che la pittura era più
nobile della scultura, s'egli avesse così
bene intese l'altre cose ch'egli ha
scritte, l'arebbe meglio scritte la mia
fante.

MIGUEL ÁNGEL, (en una carta de Vasari a
Varchi)

14. La scultura e pittura hanno
un fine medesimo difficilmente operato
da una parte et dall'altra.

FRANCISCO DE HOLANDA

(ed. J. de Vasconcellos, 1899, pág. 28)

15. Pintam em Frandes propria-
mente pera enganar a vista exterior,

11. Como fiel ejemplo de mi vocación / me
fue dada en el parto la belleza, / que me sirve de
luz y espejo en ambas artes. / Si otra cosa se pien-
sa, es falsa opinión... / si los juicios necios y te-
merarios / relacionan con los sentidos la belleza,
que mueve / y lleva al cielo a todo sano intelecto.

LA BELLEZA ESTÁ DENTRO DEL CORAZÓN

12. El concepto de belleza, imaginada o vista
dentro del corazón.

PARANGÓN DE LAS ARTES

13. Creo que la pintura está mejor considera-
da cuanto más va hacia el relieve, y el relieve en
cambio es peor considerado cuanto más va hacia
la pintura... Digo que si mayor juicio y dificultad,
impedimentos y fatigas no dan mayor nobleza, la
pintura y la escultura son la misma cosa.

Entiendo por escultura la que se hace a fuerza
de quitar, la que se hace añadiendo es similar a
la pintura. Pero basta que al venir una y otra, es-
cultura y pintura, de una misma inteligencia, se
puede establecer buena paz entre ellas y dejar tan-
tas disputas, en las que se derrocha más tiempo
que en realizar las figuras.

En cuanto a aquel que escribió que la pintura
era más noble que la escultura, si hubiera enten-
dido igual de bien las demás cosas que escribió,
mejor las hubiera escrito mi criada.

14. Escultura y pintura tienen un mismo fin,
difícilmente realizado de una y otra parte.

¿DE QUÉ PRECISA LA PINTURA?

15. En Flandes pintan propiamente para en-
gañar la vista exterior, o cosas que os alegren...

ou cousas que vos alegrem... O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras d'árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia d'escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo.

FRANCISCO DE HOLANDA

(Vasconcellos, pags. 112/114)

16. O desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitetura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias.

FRANCISCO DE HOLANDA

(Vasconcellos, pág. 116)

17. E por sentença minha, aquella é a excellente e divina pintura que mais se parece e melhor emita qualquer obra do imortal Deos, agora seja uma figura humana, agora um animal selvatico e stranho, ora um peixe simples e facil, ou uma ave de ceo, ou qualquer outra creatura... Cada uma d'estas cousas em sua especie perfeitamente emitar parece-me que nenhuma outra cousa é senão querer emitar com o officio de imortal Deos.

FRANCISCO DE HOLANDA

(Vasconcellos, pág. 120)

18. E quero-vos dizer, ... um grandissimo primor nesta nossa sciencia... este é que o por que se mais ha de trabalhar e suar nas obras da pintura é, com grande somma de trabalho e de studo, fazer a cousa de maneira que pareça, depois de mui trabalhada, que foi feita quasi depressa e quasi sem nenhum trabalho, e muito levemente, não sendo assi.

así todo su pintar consiste en paños, o construcciones, campos verdeantes, sombras de árboles, ríos y puentes, a lo cual llaman paisajes, muchas figuras por acá y otras muchas por allá. Y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, la verdad es que está hecho sin arte ni razón, sin proporción ni simetria, sin ciencia escolar ni desenvoltura, y finalmente sin ningún nervio ni substancia.

EL DISEÑO

16. El diseño, al que por otro nombre llaman dibujo, es base, fuente y cuerpo de la pintura, la escultura y la arquitectura, así como de toda otra forma de pintar, pues, la raíz de todas estas ciencias.

IMITAR Y CREAR

17. Y según mi sentencia, la más excelsa y divina pintura es la que más se parece y mejor imita cualquier obra del inmortal Dios, ya sea una figura humana, ya un animal selvático y extraño, ya pez simple y fácil o un ave del cielo o cualquier otra criatura... Imitar perfectamente cada una de estas cosas en su especie, creo yo es otra cosa que querer imitar con el oficio de aquel Dios inmortal.

EL ESFUERZO DEL ARTISTA

18. Así os quiero decir... un grandísimo pintor en esta nuestra ciencia... será aquel que, por más que trabaje y que se esfuerce en obras de pintura, con gran acopio de estudio y de trabajo, todo lo haga, de modo que, después de trabajado, parezca que fue hecho casi aprisa y sin esfuerzo alguno, y aún muy livianamente, aunque así no fuera.

2. LA ESTÉTICA DEL MANIERISMO

1. *El Renacimiento postclásico.* La estética clásica, con sus lemas de *concinna* y *grazia*, naturaleza e idea, era lo suficientemente general y amplia para mantenerse inalterada —salvo pequeñas excepciones— incluso cuando se produjeran en el arte profundos cambios, cambios que se reflejarían en las teorías del arte y de la poesía del siglo XVI, como veremos en adelante.

En el siglo XVI, una vez transcurrido su primer cuarto, se operaron considerablemente transformaciones. No vivían ya los grandes maestros del Renacimiento como Leonardo o Rafael, Roma había sido saqueada y sometida, cambiando acusadamente las condiciones de trabajo de los artistas. ¿Significa esto que se había terminado el Renacimiento? Desde el punto de vista histórico hay razones para incluir todo el siglo en el Renacimiento ampliamente concebido. No era ya, sin embargo, un período clásico. ¿Cuáles son, pues, las diferencias entre el arte del Renacimiento tardío y el del período clásico? ¿Cuáles eran los nuevos presupuestos y qué estética implicaban?

Los historiadores suelen denominar al arte postclásico del siglo XVI con el nombre de manierismo, término acuñado en base al término *maniera*, muy usada ya en esta centuria. La manera significaba entonces el modo de pintar o de esculpir, y era un equivalente bastante exacto de lo que hoy llamaríamos estilo; designaba, pues, el estilo de cualquier artista, especialmente de aquellos que poseían uno original o que destacaban entre los demás (así se hablaba de la *maniera* de Rafael o de la *maniera grande*). Dicho término no tenía al principio el matiz peyorativo que fue adquiriendo a partir del siglo XVII, y que cobró especialmente en el XIX, cuando *maniera* empezó a significar un estilo demasiado distante de lo corriente y falto de naturalidad, es decir, el amaneramiento^a. En cambio, primitivamente significaba un estilo distinto del corriente o del mediocre, y luego un estilo convencional, es decir, distinto del natural. Los historiadores del siglo XIX definieron el arte del XVI como «manierista» en este sentido peyorativo, diferenciándolo de este modo del clásico y censurando su afectación. Y veían en él no tanto una arte distinto del clásico como la decadencia del mismo; por eso no lo trataron como un período nuevo en el desarrollo del arte sino más bien como un deterioro del período anterior.

Para la historiografía contemporánea concibe y evalúa el arte del siglo XVI de modo diferente: advierte en él valores positivos y no lo considera como síntoma de decadencia sino más bien como inicio de un arte nuevo^b. No obstante lo cual, sigue

^a G. P. Bellori, *Le Vite*, 1672, pág. 1: *Gli artifici abbandonando lo studio della natura viziarono l'arte con la maniera*.

^b Principios del manierismo: M. Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, en: *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22 y en: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924. (A partir de entonces hay una amplísima bibliografía.) Elaboraciones sintéticas: W. Friedländer, *Manierism and Antimannerism in Italian Painting*, 1957. Manierismo en la arquitectura: N. Pevsner, *The Architecture of Mannerism*, en: *The Mind*, 1946. Manierismo en Polonia: J. Białostocki, *Pojęcie manierizmu i sztuka polska*, en: *Piec wieków myśli o sztuce*, 1959. Las publicaciones más recientes: G. Briganti, *La maniera italiana*, 1961. C. H. Smyth, *Manierism and Maniera*, ed. Institute of Fine Arts, New York University, 1963. y, en versión resumida: *The Renaissance and Mannerism*, en: *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, 1963. E. H. Gombrich, *Recent Concepts of Mannerism*. J. Bousquet, *La peinture maniériste*. F. Würlenberger, *Der Manierismus*, 1962.

aún empleándose el mismo término, por lo que «manierismo», a pesar de sus connotaciones peyorativas, denota hoy un arte positivo.

2. *Características del manierismo.* Obras que no ostentaban rasgos clásicos e incluso contenían elementos anticlásicos aparecieron en el arte del siglo XVI bastante temprano, todavía en vida de Rafael. Así, el conocido cuadro de Pontormo *José en Egipto* (actualmente en la National Gallery de Londres) es una complicada composición no clásica, con abundantes personajes, sofisticadas proporciones de las figuras y gestos afectados. Probablemente data del año 1517, o sea, de cuando el clasicismo estaba aún en su apogeo.

¿Cuáles fueron, pues, las características de ese anticlásico arte manierista del siglo XVI? Los historiadores han distinguido tantas que haría que clasificarlas en varios grupos. Pero para lo más idóneo nos parece utilizar los cuatro criterios aristotélicos, muy observados en el siglo XVI, es decir, el punto de vista formal, el material, el final y el causal.

A. Lo más característico de las obras manieristas son sus específicos elementos formales:

1. Las formas rebuscadas y afectadas que parecen artificiales; la *artificiosità* fue la primera característica que llamó la atención y entró en el concepto de arte «manierista»;

2. el decorativismo de las formas, ajeno al arte clásico, y la llamada estilización, a diferencia de las formas tomadas de la naturaleza;

3. la nitidez de líneas y rigidez de formas, tan ajenas al Renacimiento clásico;

4. el lineamiento de las formas, y el subrayar los contornos, rasgos ajenos también al arte clásico;

5. la tirantez de las formas, a diferencia de la orgánica libertad propia del clasicismo;

6. la densidad del cuadro: figuras apretadas, acumulación de objetos como un *horror vacui*; datos ignotos en el arte clásico, en el que el espacio vacío constituía un importante elemento de la composición;

7. la diversidad y complicación de la composición, con introducción de ejes desde varios ángulos, a diferencia de la composición clásica, construida sobre ejes verticales y horizontales;

8. el abandono de las proporciones clásicas, especialmente en la figura humana, y su alargamiento, junto a la despreocupación por guardar unas proporciones típicas y reales;

9. el cambio del colorido, con renuncia a los colores que habían predominado en la época anterior y empleo de tonos más fríos y claros, a menudo sin tener en cuenta los colores reales de lo representado;

10. la preocupación —tanto en el colorido como en el dibujo— por mantener la elegancia y, por consiguiente, un refinamiento que es causa de que muchas obras pictóricas del siglo XVI den la sensación de ser frías y racionales.

B. Junto a estas causas o principios formales, el nuevo arte del siglo XVI ostentaba también ciertos rasgos materiales, llamando materiales a los rasgos concernientes a los objetos representados en la obra. Así, el arte en cuestión:

1. representaba la realidad, pero era ésta una realidad cambiada, transformada. Pontormo, el primer manierista del siglo XVI, en una carta a Varchi afirma que el arte ha transformado la naturaleza. Si bien el arte clásico, por ejemplo, el de Ra-

fael, no fue puramente realista, porque era el suyo un realismo idealizante, el manierista fue un realismo ornamental que fundía los elementos realistas con los decorativos.

2. El arte manierista se alejó del realismo acercándose a la abstracción, como si los objetos reales no fuesen para él una finalidad, sino un pretexto para crear construcciones lineales. Así Zuccaro, pintor manierista y teórico de la pintura, alaba programáticamente lo abstracto de las líneas.

3. El arte manierista amplió los tradicionales temas humanísticos con motivos ultrahumanos, desconocidos en el arte clásico, gustando de los objetos inorgánicos y las naturalezas muertas.

4. Evitando los objetos de formas típicas, buscaba temas y motivos extraordinarios (aunque fueran desagradables y horrorosos), inaccesibles, ocultos a la vista, indefinidos (el *non so che*) y perceptibles sólo por el arte.

C. También desde el punto de vista de la finalidad, el arte manierista revela una serie de características particulares:

1. su objetivo negativo fue independizarse de la imperiosa autoridad del arte clásico. Así al menos en algunas de sus obras fue un arte de protesta, que aspiraba a una creación individual, distinta de la dominante y reconocida. En los primeros manieristas, esta necesidad de independencia y originalidad se expresaba en el provocativo rechazo de las reglas generalmente aceptadas, tanto en lo que atañe a la proporción como en lo referente a la temática, la perspectiva y la composición.

Pero los manieristas también se planteaban objetivos positivos: así,

2. aspiraban a una mayor expresión individual del artista (poco cultivada en el extrovertido arte de los clásicos), por lo que su arte tenía un carácter más subjetivo y personal;

3. asimismo, pretendían resaltar los elementos psíquicos, en un intento de espiritualización que en el arte clásico (que más bien aspiraba a alcanzar el equilibrio entre lo material y lo espiritual);

4. además, para algunos manieristas lo más importante eran las aspiraciones puramente artísticas, mostrándose indiferentes frente a los fines utilitarios morales. En este aspecto, el manierismo fue uno de los diversos retornos al viejo lema del «arte por el arte».

D. Los objetivos del arte manierista derivaban de una específica actitud psíquica, bien la propia de la época o bien la de ciertos artistas; en el caso de los primeros manieristas ésta fue una postura de protesta contra las autoridades constituidas. Además,

1. los manieristas mostraban una actitud cerebral hacia el arte, y, por tanto, compleja e indirecta;

2. la suya era una actitud introvertida, por oposición a las extrovertidas posturas del Renacimiento clásico, guiándose más bien por las visiones personales y la intuición que por los viejos fines de carácter objetivo;

3. en su búsqueda de lo novedoso los manieristas querían ser distintos y originales, llegando así en ocasiones a la excentricidad;

4. al pretender cultivar un arte libre y espontáneo, al contrario de los clásicos siempre sometidos, a la disciplina, la licencia y violación de las reglas les convenía más que su observación; así, al decir de Bousquet, el manierismo fue un «desenfreno de la libertad» (*débauche de liberté*) y una «feria de las licencias» (*foire de licence*);

5. en algunos manieristas se advierte cierta dualidad; sintiéndose atraídos por posturas distintas de la clásica no lograron desprenderse de ella por completo, por lo que estaban como suspendidos entre dos mundos (*sospesi fra due mondi*);^c

6. algunos representantes del manierismo tenían además ciertos rasgos neuróticos, como parece confirmarse en el caso de Pontormo; *buomo fantastico e solitario*, le define Vasari; los historiadores del arte aluden así como características de los manieristas al desarrollo psíquico, el pesimismo y el decadentismo.

Las cualidades que acabamos de exponer han sido señaladas por diversos historiadores y caracterizan a diversos artistas del siglo XVI, no pretendiendo ser una definición del manierismo, sino más bien una suma lógica, es decir, no es indispensable que todas ellas se den en cada artista. Como es natural, unas definirán por ejemplo a Pontormo y otras a Vasari. Las obras propiamente manieristas fueron creadas entre los años 1520-1600, lo que significa que sus autores pertenecían a varias generaciones y, por tanto, sus obras no pueden ser homogéneas ni tener los mismos rasgos en su totalidad. Ello no obstante, el historiador quisiera destacar entre las numerosas características del manierismo una primordial y fundamental de la que derivan todas las demás, pero tal característica resulta que no existe; lo que era típico de una generación, dejaba de serlo en la siguiente^d.

3. *Los primeros manieristas*. Para la generación que inauguró el manierismo lo esencial era el hecho de romper con lo clásico, por lo que la característica principal de su arte es la actitud de protesta^e; una protesta contra el arte clásico, con su *concinnitas*, su regularidad y su armonía, contra las reglas fijas y las proporciones establecidas. Así, pues, estos manieristas convirtieron en sus designios específicos aquellos postulados que en el arte clásico habían sido marginales, es decir, aspiraban a una mayor libertad, individualismo y expresión, a la independencia de la naturaleza y, sobre todo, a desprenderse de las exigencias del convencionalismo.

Estos postulados fueron típicos de los primeros manieristas, de Pontormo y de Rosso, quienes rebelándose contra la convención clásica pretendían pintar de otra manera. En la generación siguiente esa «otra manera» ya se convirtió en otra convención.

En la historia de la cultura se conocen dos clases de períodos: unos que, satisfechos con las formas anteriormente conseguidas, están dispuestos a aprovechar las experiencias del pasado, y otros que se rebelan precisamente contra dichos logros y soluciones; por eso llamaremos períodos de conformismo a los primeros y períodos de protesta a los segundos. El período alrededor del año 1500, lleno como estaba de admiración por lo antiguo, fue altamente conformista, e inmediatamente después Pontormo y Rosso iniciarán el período de protesta.

Pero dichos períodos de reprobación y de protesta se suelen dar en todos los campos de la investigación y la cultura (y es por esto que en numerosas ocasiones se ha llamado la atención sobre la analogía existente entre el manierismo y los cismas religiosos ya que estos segundos fueron también una forma de protesta contra la autoridad y las creencias establecidas).

La situación histórico-social de la Italia del primer cuarto del siglo XVI favorecería

^c G. N. Fasola, *Pontormo del Cinquecento*, 1937.

^d P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, 1950, pág. 239.

^e *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, 2.^a ed., 1956. G. N. Fasola, *Pontormo*, 1947.

el nacimiento de un arte inconformista. Corrían tiempos intranquilos: o había guerras, o estaban a punto de estallar; el futuro era inseguro y la existencia se veía amenazada. El saqueo de Roma destruyó el principal centro de la cultura artística. Ya antes, con la muerte de Julio II y de León X, se debilitó el mecenazgo de los papas, y en tiempos de Adrián VI (1503-1504) numerosos artistas se quedaron sin trabajo ni posibilidades de obtenerlo. Tan intranquila situación produjo un arte intranquilo. Por lo demás, los cambios que se estaban produciendo en el sistema social no favorecían la creación artística: hasta ahora el arte había contado con el apoyo de los gremios y de la Iglesia, pero el sistema gremial empezaba ahora a derrumbarse y las posibilidades de la Iglesia se veían cada vez más limitadas. La sociedad italiana se empobrecía, y a los artistas sólo les quedaba el más que incierto apoyo de los pequeños *condottieri* o la emigración a otros países.

También contribuyó a este furo en el terreno del arte la personalidad de los primeros manieristas: así Pontormo (1494-1557) fue un melancólico solitario, y Rosso (1494-1540) un hombre de temperamento extraño e intranquilo. Tanto su carácter como su juventud les predestinaban a ser creadores revolucionarios en lo artístico; sus obras maestras, como los famosos *Descendimientos*, fueron realizados en época juvenil: Rosso en Volterra en 1521, y Pontormo en San Felicità de Florencia, en 1525.

Los historiadores, sin embargo, han tardado mucho en descubrir a estos artistas: ambos tenían gran talento y eran muy independientes, no obstante lo cual permanecieron largo tiempo a la sombra de Rafael y Miguel Ángel. Por otro lado, su nuevo arte —como suele ocurrir— era sólo relativamente nuevo; lo era en efecto respecto de lo clásico, que les había precedido directamente, pero no con respecto al estilo anterior. En particular, la precisión y nitidez de formas y la esbeltez irreal de las proporciones eran características que ya habían prevalecido en el gótico, manteniéndose durante cierto tiempo en el arte del temprano Renacimiento, sobre todo en los países del norte de Europa. Así se sabe que Pontormo se dejó influenciar por Durero, y que Vasari le reprochaba el traicionar el género toscano en favor del germánico, y lo moderno en favor del gótico.

4. *Los conceptos de Pontormo.* Cuando Pontormo en 1546, a instancias de Varchi, presentó por escrito su concepción del arte de pintar, nos dice que el pintor se propone hacer obras imposibles; así, trata de llegar a la misma perfección de la naturaleza, cosa inalcanzable porque dispone solamente de una superficie plana y de algunos colores. Más todavía, el pintor pretende llenar con su espíritu un lienzo muerto, quiere mejorar la naturaleza, corregirla y enriquecerla, darle más gracia, superarla y hacer cosas que ella no ha hecho nunca.

Esto equivalía a una declaración de principios del incipiente manierismo. Pontormo, que expresó su concepción por escrito un cuarto de siglo más tarde, permaneció siempre fiel a ella, aunque, al redactar su texto, estas pretensiones de la pintura ya le parecían atrevidas en exceso: *troppo ardito, troppo ardito*¹, repite incesantemente.

5. *La segunda etapa del manierismo.* El arte manierista —que al principio equivale a una reacción contra las formas clásicas y naturales, aceptadas y reconocidas— desembocó con el tiempo en formas nuevas a la vez que extrañas, por decirlo así, en cierto tipo de surrealismo. Pero las formas que expresaban la protesta contra aquellas convenciones por el hecho de repetidas muchas veces, pronto también se convirtieron en un nuevo convencionalismo, y si podía resultar incierta la convención

de los clásicos que se basaba en las formas naturales, más lo era aún la convención de los manieristas, que rechazaban lo natural. Y es ahí precisamente donde empieza la *maniera* en el sentido peyorativo.

Hay múltiples razones que nos permiten distinguir en el arte «manierista» del siglo XVI al menos dos variantes. En la primera mitad del siglo hubo pocos manieristas, siendo cada uno de ellos muy diferente a los demás. En cambio, en la segunda mitad de la centuria, hubo varios artistas que cultivaban el arte manierista, sin que existieran entre ellos notables discrepancias.

Pontorno representa así un manierismo individual que, por razones de expresión, alteraba las proporciones y composiciones tenidas hasta entonces por perfectas. Pero ya en los manieristas de la siguiente generación existe un rasgo común que es su refinamiento conducente a la artificiosidad, y un convencionalismo cada vez más acusado. La pintura de Vasari o de Bronzino, de mediados de siglo, es ya muy diferente a la de Pontorno o la de Rosso: los primeros tuvieron sus propias *maneras*, mientras que los segundos, una *maniera* común, típica de su tiempo¹.

6. *Conclusiones.* La verdad del manierismo parece ser ésta:

1. En el siglo XVI no hubo un solo manierismo, sino al menos dos variantes que aparecen bajo el mismo nombre: unidas sólo por su origen común, representan posturas y formas diferentes.

2. Ni la una ni la otra variante fueron exclusiva propiedad del siglo XVI: corrientes análogas habían aparecido ya en el arte medieval, en el gótico tardío y, esporádicamente, en el arte quattrocentista.

3. Los representantes más destacados de este estilo sólo fueron en parte manieristas; así, los frescos de Poggio de Caino (1520-1521) pintados por Pontorno, son de carácter clásico; Parmigianino, aparte de emplear proporciones alargadas, poco tenía en común con los otros manieristas; Bronzino, manierista en sus composiciones, era clásico en sus retratos; y Vasari, otro pintor manierista, fue en su teoría admirador del arte clásico del Renacimiento.

4. Mucho se equivocan aquellos historiadores que consideran el arte del siglo XVI como una simple transición entre el clasicismo y el barroco. Y por su parte los que han atribuido al manierismo la primacía en el arte del siglo XVI enmendaron el error de los primeros, pero cayeron en otro, sobreestimando la importancia de esta corriente.

No es verdad, pues, que el manierismo fuera la única o ni siquiera la principal corriente de este siglo, puesto que había otras tendencias que se desarrollaban paralelamente. Ni tampoco es verdad que el manierismo siguiera siendo la corriente principal de todo el arte moderno, hasta llegar el siglo XIX.²

Así, en los años 1525-1600 sólo en Italia había tres corrientes diferenciadas de artistas: junto a los manieristas estaban los artistas clásicos, y además los barrocos. Mientras los clásicos conservaban la tradición antigua, los barrocos iniciaban una nueva. El manierismo era el arte predominante en la Italia central; el arte clásico era cul-

¹ Intentos de distinguir variantes del manierismo: N. Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, 1928. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, 2.^a ed. 1956. A. Chastel, *L'art italien*, 1956; véase también J. Bialostocki, *op. cit.*, pág. 213. Disunción del manierismo temprano: I. L. Zupnick, *The Aesthetics of Early Mannerists*, en: *Art Bulletin*, XXV, 1953. G. Briganti, *La maniera italiana*, 1961. C. H. Smyth, *op. cit.*

² J. Bousquet, *op. cit.*, págs. 32 y 53.

tivado sobre todo en Roma por los seguidores de Rafael; y el barroco era iniciado principalmente en Venecia, por los discípulos de Tiziano. La pintura veneciana, amante del color, hizo reventar las estructuras clásicas; ya en el protobarroco veneciano del siglo XVI se perfilaban las dos variantes que predominan en el barroco tardío: la más dinámica de Tintoretto (1518-1594) y la exuberante decoración de Pablo Veronés (1528-1588).

Pero el siglo XVI no fue el único que tuvo un arte manierista, y, además, no sólo tuvo un arte manierista; los manieristas del XVI lo fueron parcialmente; el manierismo de la primera mitad del siglo no era el mismo que el de la segunda. Estas observaciones, que conciernen al arte, más aún le conciernen a la estética. Pues en el momento en que el arte de los primeros manieristas se alejaba de lo clásico, la teoría clásica del arte seguía disfrutando de plena aprobación y aceptación. Los cambios en la teoría del arte eran menos frecuentes y más pausados que los que se producían en la práctica artística; la estética, que en el siglo XV se adelantó al arte clásico, sobrevivía al mismo todavía en el siglo XVI.

Entre tanto, las nuevas formas de arte precisaban de una nueva teoría pues no admitían ya la concepción del arte en tanto que imitación de la naturaleza, ni la teoría de las reglas absolutas y las fijas proporciones, exigiendo que se tomaran en consideración la expresividad, la abstracción y los factores irracionales de la creatividad. Para los clásicos, el arte era una ciencia universal que reunía diversas verdades, mientras que para los manieristas era más bien —según Zupnick— una filosofía reveladora de secretos. Los clásicos —al decir de Vasari— apostaban por las matemáticas, pero los manieristas lo hacían por el talento. Los clásicos creían que el artista hacía uso de su experiencia, y los manieristas esperaban que practicara una personal experimentación (según definición de Gombrich). Los clásicos se guiaban por fin por la naturaleza, mientras los manieristas lo hacían por la «fanática idea», por citar a Bellori.

Los gérmenes de la nueva estética son ya patentes en las opiniones de Miguel Ángel expresadas en los años treinta y cuarenta de aquel siglo, en su concepción del *giudizio dell'occhio*, pero no podemos considerarlas como una estética cabal del manierismo. Los propios manieristas nunca escribieron su estética, cosa que en cambio formuló, al menos a grandes rasgos, alguien que permaneció siempre al margen de este grupo de artistas.

7. *La concepción de Cardano.* Lo que sobre el arte escribiera Pontormo, uno de los creadores del manierismo, no fue más que un enunciado corto y accidental. Vasari, que en cuanto pintor pertenece al «segundo» manierismo, conserva en su teoría la concepción clásica del modo rafaelesco. En cambio Jerónimo Cardano elaboró una teoría análoga a la práctica manierista.

Cardano, escritor, filósofo y médico, trabajó principalmente en Milán; su libro *De subtilitate*, que contiene entre otras cosas un esbozo de teoría del arte, se imprimió en Nuremberg en 1550, o sea, en el período de apogeo del «segundo» manierismo.

Respecto a su teoría, es más bien un equivalente que un reflejo del arte manierista. Nada parece indicar que el autor se tratara efectivamente con artistas-representantes de la nueva tendencia, puesto que residió en sitios que nunca fueron centros del nuevo arte. Simplemente su postura psíquica era parecida a la de los manieristas y por ello creó una teoría que se corresponde a su arte.

Cardano parte de la tesis de que al hombre le gusta lo que conoce, lo que ha dominado con la vista, con el oído y con el pensamiento, y que sólo esto le resulta bello². Lo conocido mediante el oído se llama pues armonía y lo conocido a través de la vista se llamará belleza. Nunca antes la ecuación «belleza igual a conocimiento» había sido enunciada con semejante firmeza. Mientras para Aristóteles la cognición de las cosas había sido condición indispensable de lo bello, para Cardano dicha condición era suficiente. Así, creía que el hombre conoce cosas sencillas y diáfanas, entre cuyas partes se dan las más simples proporciones. Ellas y sólo ellas complacen a la vista, sólo ellas son bellas patentemente. En cambio, las cosas complejas e intrincadas son más difíciles de conocer y, por tanto, no parecen bellas y en vez de atraer desagradan. Ello no obstante, si a pesar de todo logramos captar una cosa difícil de percibir, también experimentaremos un placer, que es incluso mayor que el ocasionado por las cosas sencillas.

Aquello que es difícil de percibir por los sentidos o por la razón se llama *subtilitas*³. Si bien la belleza es tanto mayor cuanto más perceptible, la sutilidad es tanto mayor cuanto más difícil de percibir. Dicha sutilidad constituye también un objetivo del arte, siendo incluso un objetivo superior a la belleza. De ella dimana lo más esplendoroso de las artes, ella es la «madre de todo adorno». Así, pues, Cardano encontró la palabra clave que define positivamente el manierismo: el concepto de sutilidad.

Luego argüía que lo sutil se asocia con lo más raro y difícil, y que éstas son cualidades altamente estimadas por el hombre, cosas raras, difíciles, inasequibles y prohibidas, que otros no poseen, nos deparan un placer nada inferior al proporcionado por las cosas intrínsecamente bellas y perfectas⁵.

Entre las artes —dice Cardano— las que mayor sutilidad ostentan son la pintura, la escultura y el arte de la talla⁴. Pero sobre todo la pintura, que de «entre todas las artes mecánicas es la más sutil, y realmente la más noble». Cardano no hubiera llamado «bellas» a las artes plásticas, pero en cambio las llama nobles siendo este un término plenamente concordante con el manierismo; todas las artes son nobles por ser difíciles y exigentes, no accesibles a todos. Cardano formula así teóricamente lo que los manieristas hacían en la práctica y en unos conceptos tan generales como sutilidad y nobleza encuentra el rasgo unificador del manierismo, común para las dos vertientes que aparecen en el siglo XVI. Además, al asociar el arte con el concepto de sutilidad consigue más de lo que probablemente hubiera pretendido y porque expresando una idea personal caracteriza las dos formas que se presentan en el arte del siglo XVI, los dos polos opuestos que mantienen la tensión del arte europeo. Su concepción permite, pues, contraponer dos tipos de periodos, dos tendencias del arte; el arte clásico que aspira hacia lo bello, y el manierista que aspira a lo sutil, tratando el primero de lo sencillo, diáfano, fácil y claro, y el segundo de lo complejo e intrincado, oculto y difícil.

Cardano buscó dicha sutileza en todos los campos y aspectos de la vida; pero no llegaría a analizar más detalladamente aquel arte que persigue lo sutil, ideando tan sólo un programa de análisis. Un programa que sólo sería realizado unos cien años más tarde, pero ya no por los artistas plásticos sino por hombres de letras.

J. PONTORMO, Carta a Varchi del año 1546

EXCESIVAS ASPIRACIONES DEL PINTOR

1. El pittore è... troppo ardito, volonteroso di imitare tutte le cose che ha fatto la natura co'colori, perché le paio esse, e ancora migliorarle, per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie... È possibile che in una storia che facci vi s'intervenga ciò che fo'mai la natura, oltre a... migliorarle e co l'arte dare loro grazia, e accomodarle, e comporle dove le stanno meglio... Ma quello che io dissi troppo ardito, eh'è la importanza si è superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva, e farla in piano.

1. El pintor es... en exceso atrevido en su deseo de imitar todas las cosas que hizo naturaleza con sólo sus colores, de modo que parezcan existir e incluso mejorarlas, haciendo sus trabajos más ricos y repletos de cosas variadas... Y es posible que en una historia de las que haga intervenga algo que jamás hizo natura, y que trate además... de mejorarla, dándole gracia con su arte, acomodándola y componiéndola como mejor resulte... Mas en exceso es atrevido cuanto dije sobre aquella pretensión de superar a la naturaleza, queriendo infundir espíritu a una figura y hacer que parezca viva, habiéndola hecho en realidad sólo en un plano.

C. CARDANO, *De subtilitate* 1550, pág. 275

LA BELLEZA

2. Omnis sensus cognitis maxime gaudet; cognita in auditu vocantur consonantia, in visu pulchra. Quid igitur est pulchritudo? res visui perfecte cognita, incognita enim amare non possumus; ea autem agnoscit visus, quae simplici constant proportionem, dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, sesquitercia. Cum igitur columnis ea ratione dispositis aut arboribus aut faciei partibus, illico in illis aequalitatem et symmetriam intelligit, ob idque delectatur. Est enim delectatio in cognoscendo, ut non cognoscendo tristitia. Porro obscura imperfectaque ob id non cognoscuntur quod sint infinita, confusa, indeterminataque; talia igitur cum sint infinita, cognosci nequeunt, igitur imperfecta non possunt delectare, nec esse pulchra: pulchrum igitur quicquid commensuratum est, delectare etiam solet.

2. Todo sentido se satisface en el más alto grado con lo que ha conocido; las cosas conocidas por el oído se denominan armónicas, y las que lo son por la vista, bellas. ¿Que es, por tanto, la belleza? Algo conocido perfectamente por la vista, pues no podemos amar lo desconocido; la vista reconoce lo que está articulado con una proporción simple, doble, triple, cuádruple, sesquialtera y sesquitercia. Por consiguiente, con columnas, árboles o partes de la cara dispuestas según esa razón, al instante distingue en ellos la equivalencia y la simetría, y, por ello mismo, se satisface. Hay, en efecto, una complacencia en conocer, como hay tristeza en la ignorancia. Más aún, las cosas oscuras e imperfectas no son conocidas porque son ilimitadas, confusas e indefinidas. Así, pues, tales cosas no pueden conocerse al ser indefinidas, y, por tanto, las cosas imperfectas no pueden agradar ni ser hermosas. En definitiva, cualquier cosa hermosa que está proporcionada sufre también agrado.

C. CARDANO, *ibid.*, pág. I

LA SUTILIDAD

3. Est autem subtilitas ratio quaedam, qua sensibilia a sensibus, intelligibilia ab intellectu, difficile comprehenduntur.

3. La sutilidad es una razón por la que los sentidos captan con dificultad lo sensible y el intelecto lo inteligible.

4. Verum artes, quae maxime illustrantur subtilitate, sunt Pictura, Sculptura, Plastics... Et quidem subtilitas ipsa prorsus decoris omnis mater est... Pictura non solum iuvatur, sed etiam illustratur. Est enim pictura mechanicarum omnium subtilissima, eadem vero nobilissima. Nam quicquid plastics aut sculptura conatur, mirabilius pictura fingit, addit umbras et colores et opticeen sibi iungit, novis etiam additis quibusdam inventionibus, nam pictorem omnia necesse est scire, quoniam omnia imitatur. Est philosophus pictor, architectus et dissectionis artifex.

G. CARDANO. *ibid.*, pág. 276

5. In venereis igitur pulchritudinem, nobilitatem et varietatem quaerimus. Pulchritudo per se, ut dixi, delectat... Nobilitas raritati coniungitur: rara vero magis amamus, quoniam non tam facile his licet potiri, nos autem semper nitimur in vetitum cupimusque negata: varietas enim et permutatio et res intactae raritatis genere sunt. Sic et illicitis quandoque magis angimur, quia difficilius assequimur talia: omnis igitur nostra voluptas est aut in his quae per se amabilius, id est pulchra, seu oculo cognita, aut in quibus praestantes nobis videmur; videmur autem praestantes in assequendo ea, quae aliis negata sunt, aut quia nobilia, aut quia rara, aut quia intacta, vel custodia munita, vel virtute praedita, vel illicita.

4. Ciertamente, las artes que más se iluminan con la sutilidad son la pintura, la escultura y el arte de la talla. [...] Y sin lugar a dudas, la sutilidad misma es, en suma, la madre de toda hermosura. [...] La pintura no sólo es favorecida, sino también iluminada. Esta es, en efecto, la más sutil entre todas las artes mecánicas y, realmente, la más noble. De hecho, todo lo que pretenden la talla y la escultura lo representa admirablemente: la pintura, añade sombras y colores y determina a su modo la óptica, tras haber incorporado, además, algunas nuevas invenciones, pues es preciso que el pintor lo sepa todo, en vista de que lo imita todo. El pintor es un filósofo, un arquitecto y un artista de la disección.

5. Por tanto, buscamos la belleza, la nobleza y la variedad en el amor. [...] La belleza por sí misma, como he dicho, deleita. [...] La nobleza está unida a la rareza: en realidad, amamos más las cosas extrañas porque aunque no es tan fácil adueñarse de ellas, tendemos a lo prohibido y ansiamos lo inasequible; pues la variedad, el cambio y las cosas intocables pertenecen al género de la rareza. Del mismo modo también estamos a veces más preocupados por lo prohibido, ya que nos es más difícil conseguir cosas de esta condición: por consiguiente, todo nuestro placer o bien estriba en lo que es más amable por sí mismo, esto es, lo bello o conocido por la vista, o bien estriba en lo que nos hace creernos distinguidos; parece, efectivamente, que somos superiores cuando conseguimos lo que está negado a otros, bien porque es noble, raro o inasequible, bien porque está custodiado por vigilancia, dotado de virtud o prohibido.

3. LA POÉTICA DEL SIGLO XVI

1. *Objetivos de la poética renacentista.* Los hombres de letras siempre se han interesado y preocupado más por la poesía que por las artes plásticas. No obstante, lo que se escribió en los siglos XIV y XV eran más bien manifestos o apologías que poéticas propiamente dichas; incluso cuando se elaboraba una teoría, ésta era frag-

mentaria y parcial. Elaboraciones modernas de carácter más completo⁴ empezaron a aparecer —en gran cantidad— sólo en el siglo XVI, como comentarios a poéticas antiguas o bien *artes poeticae* propias. Parte de estos escritos tuvo que esperar su publicación hasta los siglos posteriores, pero una cantidad considerable fue impresa en el mismo siglo XVI, configurándose casi de inmediato un tipo de poética. Con sus problemas y esquemas, así como también sus soluciones, que perduraron en las centurias subsiguientes.

En vista de la general convicción de que la interpretación y adecuado entendimiento de la poesía habían sido elaborados por los antiguos, la tarea principal que se planteó era encontrar sus escritos, recuperarlos y darles la interpretación adecuada; es decir, interpretar y conciliar, y cuando resultaran inconciliables, realizar su selección. Además, había que adaptar los conceptos antiguos a la poesía contemporánea, especialmente a aquellas de sus ramas que no existían en la Antigüedad.

Hubo también en el siglo XVI algunos tratadistas que creían que debían formular una poética propia. Así, pues, las tareas eran múltiples y la situación muy compleja, porque junto con la tradición de mil quinientos o incluso dos mil años —que los autores de las poéticas del siglo XVI querían renovar— coexistía también una poética medieval que quisieranlo o no, pesaba sobre ellos.

2. *Fuentes de la poética renacentista.* Los antiguos conceptos de la poesía eran muy admirados a la vez que poco conocidos; era, pues, menester investigarlos, siendo las fuentes diversas y no siempre compatibles. Al principio, dichas fuentes se reducían a los textos de Platón y de Aristóteles (cada uno de estos filósofos trató la poesía de modo diferente); muy leída —por estar escrita en verso— era la poética de Horacio, cuyas concepciones no eran ni platónicas ni peripatéticas. Asimismo informaban sobre los conceptos antiguos del arte de la palabra los numerosos y detallados manuales de retórica. Había, pues, cuatro tipos de fuentes antiguas para la poética: Platón, Aristóteles, Horacio y la retórica.

El Renacimiento conoció primero a Horacio y los escritos retóricos, y se basó en ellos al formular su primera poética, que fue una combinación horaciano-retórica. Pero pronto se descubrió la *Poética* de Aristóteles, y parte de los escritores renacentistas siguió su teoría. De este modo, se formaron dos corrientes —la horaciana y la aristotélica— ambas reforzadas por la autoridad de lo antiguo. Y fue entonces justamente cuando nacieron las primeras controversias.

Las ideas poéticas de Platón, siendo fragmentarias, no dieron, pues, origen a ninguna corriente específica, formando parte de ambas doctrinas opuestas, por lo que en efecto cada una de las cuatro fuentes antiguas jugó un papel distinto en la poética del siglo XVI. De Horacio se asumieron sobre todo los problemas y algún que otro lema fácil de memorizar, como *prodesse et delectare* o *ut pictura poesis*. La retórica proporcionó los esquemas, la terminología y la argumentación detallada, ausentes por completo en la obra horaciana. De Platón se tomaron algunas afirmaciones categóricas y arbitrarias, como aquella de lo perjudicial que es la poesía o la del *furor poeticus*. La obra de Aristóteles a su vez sirvió de fuente para ciertos conceptos fundamentales como la imitación o la catarsis.

3. *Las paradojas de la poética renacentista.* En la recepción renacentista de la poé-

⁴ J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1908 (sobre la teoría poética del siglo XVI en Italia: págs. 1-70).

tica antigua hubo numerosas paradojas. Horacio, que no había sido nunca un gran erudito sino un poeta de modesta formación estética, se convirtió en un modelo para los estéticos eruditos llegando a ser una autoridad y —durante algún tiempo— incluso la única autoridad, puesto que al principio fue el único autor cuya obra se conocía en su totalidad, y además —debido a que estaba en verso— resultaba ser una lectura muy grata para los humanistas.

En cuanto a Platón, su estética fue entusiásticamente acogida por la Academia florentina, mientras su poética fue rechazada por la misma Academia. En la recepción de Aristóteles también se dieron varias paradojas. Así, su estética, de muy poca resonancia en la Antigüedad y apenas conocida en el Medievo, no sólo ganó popularidad sino que fue declarada infalible. Aristóteles, *imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus*, dice Scaliger; y esta dictadura, que le fue otorgada en el curso del siglo XVI, se mantendría dos siglos. Además Aristóteles ganó autoridad precisamente en la poética justo cuando la perdía en el campo filosófico, ya que el siglo XVI conoció el ocaso del aristotelismo. Y es otra paradoja el que el renacentismo, que puso enorme empeño en entender la poética aristotélica, nunca llegara en realidad a comprenderla, pues veía los textos de Aristóteles con sus propios ojos o, mejor dicho, con los de Averroes. Paradójica también fue la tenacidad con que los escritores renacentistas trataban de demostrar la falsa tesis según la cual los conceptos de los antiguos eran concordantes, y que Horacio no entendía la poesía de manera distinta que Aristóteles.

En el siglo XVI escribieron sobre poesía muchos maestros universitarios de poética y retórica; también lo hicieron los admiradores y concededores de la poesía y seguidores de los humanistas; y, finalmente, escribieron sobre ellos los propios poetas, entre los cuales destacará Torcuato Tasso. Más tarde, se unirían a este grupo filósofos como Patrizi y Campanella, Zabarella y Bruno, así como numerosos eclesiásticos, especialmente a partir del concilio de Trento; así, el arzobispo Piccolomini y los obispos Minturno y Viperano. La poética fue, pues, obra de representantes de diversas profesiones y estratos sociales, no obstante lo cual fue ésta una poética esencialmente uniforme.

4. *El contenido de las poéticas.* La poética del Renacimiento fue, antes que nada, una disciplina detallada y técnica, que trataba de letras y de sílabas, de acentos y de pies, de versificación y de figuras poéticas, de diversas clases de poemas y de preceptos obligatorios. Poco espacio ocupaban en ella las reflexiones estéticas de índole general, hechas al margen de los comentarios a Aristóteles o al defender la poesía de los reproches de Platón; faltaban, pues, *ars poeticae* sistemáticas. El amplio manual de Escaligero se componía de una presentación del «material» poético —es decir, pies, ritmos, versos y un largo etcétera—; luego venía un capítulo dedicado al contenido de la poesía desde el punto de vista del lugar, el tiempo, las causas, los protagonistas y su sexo, edad, carácter, conducta y vicisitudes, y a continuación una larguísima lista de un sinnúmero de figuras poéticas, como *modificatio, moderatio, aseveratio, exclamatio, repetitio, accumulatio, evasio, amplificatio, exaequatio, personificatio, anticipatio* y *assimilatio*, diversas comparaciones y alegorías, como *substitutio, agnominatio, paronomasia, allusio, epitrope, antitbesis, excitatio, conciliatio, metastasis, inductio, translatio, additio, ellipsis* y *emphasis*; varias metáforas y diversos estilos poéticos, junto a las figuras propias de ellos, como *anadiplosis, epanalepsis, epanophora, anaphora, epanodos*, estrofas, antistrofas, perífrasis, metábolos, hipérboles, y así sucesivamente. Nada me-

por que estas figuras, formas y recursos para mostrar el contenido y las preocupaciones de algunas poéticas italianas del siglo XVI.

Cada modo de escribir, cada giro y expresión estaban ya previstos, descritos, denominados y definidos. Incluso admirando el enorme esfuerzo que suponían aquellos esquemas y distinciones no podemos hoy no advertir en ellos cierta vanidad o al menos exageración en su pretensión de racionalizar la totalidad de la creación artística. Una de las características que distingue el tratamiento moderno de la poesía del antiguo es el abandono de los esquemas poéticos, y en este aspecto el Renacimiento no inauguró el procedimiento moderno, sino que siguió fuertemente apegado al viejo, recogiendo con un celo digno de mejor causa todos los esquemas poéticos conocidos en la Antigüedad o heredados del Medievo, así como los ideados por él mismo. Pero también es verdad que al hacerlo puso los cimientos de una nueva poética filosófica.

5. *Cronología.* Aunque en sus principios fue bastante uniforme, la poética renacentista vivió varias etapas. El Quattrocento, no obstante su entusiasmo por la poesía, no nos dejó más que algunas observaciones sueltas de los humanistas. La poética propiamente dicha empieza en 1500 con el libro de Badius de Asche. Es este un libro más bien modesto en el que, sin embargo, se distinguen tres géneros —es decir, estilos— de poesía (grande, mediano y bajo), tres formas de *decorum* (conveniencia de las cosas, personas y palabras), tres tipos de poesía (narrativa, poética y mixta), y tres finalidades de la poesía (el placer, la utilidad y la catarsis).

Esta obra, primicia del Cinquecento, era en realidad una exposición de la poética de Horacio, como también fue un comentario a su poética otro texto escrito a principios del mismo siglo por Pomponio Gaurico (el mismo que escribiera un tratado de escultura).

En aquel entonces ya empezaba a conocerse la *Poética* de Aristóteles; su primera traducción al latín —debida a Valla— se editó en 1498 y el original griego en 1508. Sin embargo, el que seguía reinando era Horacio. El primer intento de trazar un paralelo entre él y Aristóteles y de compaginar sus respectivos conceptos fue realizado por Parrasio en 1531; y en 1549 Segnio realizó la primera traducción de la *Poética* de Aristóteles al italiano. A partir de ese momento comenzó la divulgación y popularidad de la teoría aristotélica. Los primeros grandes comentarios salieron de las plumas de Robortello (1548) y Maggi-Lombardi (1550), de modo que el reinado de Aristóteles en la poética corresponde a la segunda mitad del Cinquecento, cuando los partidarios de Horacio estaban ya en retirada, cediendo lugar a los aristotélicos por un lado y a los representantes de posturas intermedias, horaciano-aristotélicas, por otro. En el tercer cuarto del siglo dominaba ya imperiosamente el aristotelismo, al que posteriormente (después del concilio de Trento) se daría una interpretación algo distinta, de tintes religiosos. Fue también entonces cuando surgieron las primeras críticas de Aristóteles, no muy numerosas, pero provenientes de escritores más insígnies. No obstante todo ello, el siglo XVII se inauguró bajo el signo de Aristóteles, permaneciéndole fiel, o eso al menos se creía oficialmente.

6. *Las obras principales.* En la poética del siglo XVI se pueden distinguir tres tipos de textos: los comentarios a las poéticas antiguas (primero a Horacio, luego a Aristóteles), los libros de carácter sistemático, como los manuales, —generalmente titulados *Poetica* o *Ars poetica*— y alguna que otra monografía y los ensayos, frecuentemente escritos en forma de diálogo. Algunos estaban escritos en latín, y otros en

lengua vulgar, prevaleciendo el latín en los manuales y el italiano en los ensayos. Pero en el fondo, había poca diferencia entre ensayos y comentarios, tanto en los unos como en los otros predominaban las detalladas disquisiciones técnicas, insignificantes —en su mayoría— para la estética. Y ya a partir de los años cuarenta aparecieron decenas de libros concernientes a la poética, algunos de los cuales destacan por su amplitud, o bien por la originalidad y autoridad de que gozaron en su tiempo.

1. *De arte poetica* de Pomponio Gaurico, escrito hacia el año 1510 e impreso póstumamente, en 1541, es comentario a Horacio. Su autor, filólogo napolitano, nació hacia el año 1482 y desapareció en circunstancias nunca esclarecidas alrededor de 1530.

2. *De arte poetica* (1527), de Marco Girolamo Vida, es la primera poética moderna sistematizada, escrita aún en verso. Vida (1480-1566), poeta y eclesiástico, educado en los círculos mantuanos, ostentaba al morir la dignidad de obispo de la ciudad de Alba.

3. *Naugerius sive de poetica*, escrito alrededor de 1540 por Girolamo Fracastoro, se imprimió en 1555. Ésta es la primera monografía poética general. De entre los teóricos de la poesía del siglo XVI, Fracastoro fue, probablemente, el más famoso; estudiante paduano, amigo de Copérnico, erudito polifacético, médico, matemático, estudioso de las ciencias naturales, profesor de lógica y médico oficial del concilio de Trento, fue un *gran signore della più varia cultura cinquecentesca*.

4. *In librum Aristotelis de Arte poetica explanationes*, de 1548, escrito de Francesco Robortello, es el primer comentario al Estagirita, con numerosas ideas originales del autor. Robortello (1516-1567) fue humanista y profesor de retórica en las ciudades de Pisa, Venecia, Bolonia y Padua.

5. *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes*, 1550, de Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi, es el segundo comentario extenso que disfrutó de gran popularidad en el siglo XVI. Maggi, más famoso que su coautor, fue profesor en Padua y en Ferrara.

6. *De poeta* (1509) y *L'arte Poetica* (1564) por Antonio S. Minturno es la primera elaboración completa de una poética. Minturno (muerto en 1547) fue un humanista, discípulo de A. Nifo y obispo de Cretona. De sus dos tratados, el primero es más liberal y de tendencias aristotélicas, y el segundo de carácter religioso.

7. *Poetices Libri VII*, 1561, de Julio César Escaligero; tanto en el siglo XVI como en el siguiente esta obra fue considerada el mayor logro en el campo de la estética. No obstante, es un libro muy técnico y detallado, de escasa utilidad para la teoría general. Escaligero (1484-1558), médico y filólogo famoso, pasó la mayor parte de su vida en Francia.

8. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, 1570, de Ludovico Castelvetro; obra escrita en forma de comentario, es un libro de gran originalidad. (Presentaremos a su autor más adelante).

9. *Dell'arte poetica et in particolare del Poema Heroico*, de 1587 y de Torcuato Tasso, es un tratado que expresa los conceptos del eminente poeta (1544-1595), autor de la famosa *Jerusalén liberada*.

10. *Della Poetica*, 1586, de Francesco Patrizi, es la más original de todas las poéticas del siglo XVI, obra de un destacado filósofo muerto en 1597.

11. *La Poetica*, escrita hacia el año 1596 por Tommaso Campanella, se imprimió en 1638, un año antes de la muerte del autor.

12. *Tractatio de Poesia et Pictura ethnica, humana et fabulosa*, 1593, de Antonio Possevino; éste es un ejemplo de tratado de carácter religioso (la mayor parte de este tipo de tratados apareció hacia el final de la centuria).

A continuación citaremos ocasionalmente a otros escritores, autores de poéticas como G. G. Trissino, 1529; B. Daniello, 1536; B. Ricci, 1545; G. P. Capriano, 1555; B. Parthenio, 1560; J. A. Viperano, 1579, y G. Denores, 1588; comentaristas de Horacio como A. G. Parrasio, 1531; G. Grifoli, 1550; G. B. Pigna, 1561, y T. Correa, 1587; comentaristas y apologistas de Aristóteles como A. Piccolomini, 1572, F. Sassetri, h. 1575; L. Salviati, 1586; F. Buonamici, 1579, y A. Riccoboni, 1585; y autores de diálogos, discursos y monografías como F. Berni, 1526; G. B. Giraldi Cintio, 1554; A. Lionardi, 1554; L. G. Giraldi, 1556; B. Tomitano, 1560; S. Ammirato, 1560, y B. Grasso, 1566. También escribieron sobre poesía L. Varchi y L. Dolce, más conocidos por sus teorías de las artes plásticas.

Todas las poéticas del siglo XVI (tanto las editadas como las que permanecieron en manuscrito) fueron recogidas, ordenadas, resumidas y completadas con abundantes citas en la gran obra de Bernard Weinberg^b. La mayor parte se publicó en los siglos XVII y XVIII, y sólo unas cuentas entre ellas tendrían que esperar su publicación hasta nuestros tiempos^c.

7. *Definición de poesía*. Desde el punto de vista de la estética, el problema más importante planteado por las poéticas del siglo XVI es la definición de la poesía, no habiendo en aquel entonces plena conformidad al respecto. Entre las definiciones menos populares figura la de G. B. Giraldi Cintio (1557), que en una carta a Tasso afirma que la poesía es filósofa y maestra de la vida, y que enuncia sus verdades bajo velo (*sotto velame*).

Más típica, especialmente de la primera fase de la centuria, es la opinión de L. G. Giraldi (1545) para quien la poesía era cuestión de inspiración (*afflatus*), trataba de cosas grandes (*magna*), en verso (*per carmen*), y de modo que causara la admiración de las gentes (*cum admiratione*)¹.

En cambio, lo más representativo de la fase tardía de este siglo es la definición de Denores (1550), que repite fielmente la definición aristotélica de la tragedia extendiéndola ahora a toda la poesía; la poesía es un arte; uno de sus rasgos característicos es la catarsis (*per purgar*) y exige una forma versificada (*con parlar in verso*)².

Parecida a la anterior es la definición de Fracastoro (1555); la poesía es una imitación de lo más noble y bello de las cosas, realizada en estilo hermoso y conveniente, cuyo objetivo es gustar y enseñar¹⁴.

8. *Problemas de la poética*. Pero el problema de lo esencial en la poesía y su definición implicaba otras muchas cuestiones:

A. ¿Cuál es el *genus proximum* a la poesía? ¿el arte o el saber?

B. ¿Cuál es su *differentia specifica*? ¿la imitación o la ficción? ¿El contenido poético o la forma versificada?

Los problemas restantes concernían a las causas de la poesía que en el Cinque-

^b B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, en 2 volúmenes, pág. 1184.

^c La poética de Fracastoro fue publicada en forma de facsímil por la Universidad de Illinois en 1924, con traducción al inglés por R. Kelso. F. M. Padelford publicó en 1905 una antología de la poética de Escalígero (traducida al inglés).

cento —siguiendo a Aristóteles— solían reducirse a cuatro: causa agente, final, material y formal⁴;

C. ¿Cuál será, pues, la fuente de la poesía? O dicho en términos aristotélicos ¿cuál es su causa agente? ¿la inspiración o la maestría?

D. ¿Cuál es la función y finalidad (causa final aristotélica de la poesía)? ¿El placer o la utilidad?

E. ¿Cuál es el objetivo de la poesía (causa material, en términos aristotélicos)? ¿La realidad o la ficción?

F. La forma de la poesía (su causa formal, siguiendo la terminología aristotélica) son las palabras, pero ¿cuál es la relación entre ellas y las cosas, entre *verba* y *res*?

Por lo demás, en la poética italiana del siglo XVI se planteaban también los problemas siguientes:

G. Relación entre el poeta, la obra y el lector.

H. ¿Está la poesía sujeta a reglas generales?; y, si lo está, ¿hasta qué punto llega la libertad del poeta?

I. El principal valor de la poesía, ¿es estético o moral?

A todos estos problemas se les daba una solución unánime, conforme a la estética «clásica», vigente y obligatoria como aquellos *Ágrafoi nómoi*, aquellas leyes morales no escritas, de la edad antigua.

En la práctica, los poetas observaron esta estética durante poco tiempo, y en el transcurso de la centuria abrazaron las formas manieristas y barrocas. La teoría, en cambio, perduró mucho tiempo, y el evangelio teórico de los poetas manieristas seguía siendo clásico. La poesía buscó, pues, caminos nuevos, pero la estética permaneció inmutable y sus formas resultaron más duraderas y uniformes que las poéticas.

9. *Genus proximum a la poesía.* A. El renacentismo incluyó a la poesía entre las artes, pero no se trataba de «artes» en el sentido moderno de «bellas artes» sino en el antiguo de habilidades. Así, se consideraba como *genus proximum* a la poesía aquellas artes que se valen del verbo; las *ars sermocinalis*, es decir, *rationalis*, por oposición al arte real, *actualis* o *realis*, que crea nuevas cosas. La poesía era, pues, adjudicada al *ars rationalis* junto con la lógica, la retórica, la gramática y la historia. Las otras artes en cambio eran llamadas *poéticas*, *ars poeticae*, es decir —conforme a la etimología de *poiein* y *poiesis*— «productivas», mientras las que se sirven de palabras recibían el nombre de «instrumentales». La poesía figuraba así entre las artes verbales, instrumentales, por oposición a las *realis*, es decir, productivas. Y fue así una curiosa paradoja lingüística el que la poesía no perteneciese a las artes «poéticas».

La clasificación de la poesía como arte suscitaba ciertas dudas, puesto que el arte era entendido como habilidad, cuestión de maestría y de reglas, al tiempo que se tenía bien presente la aserción platónica según la cual la poesía no es cuestión de maestría sino de furor poético. Pero por otro lado ese «furor» tenía a tantos adversarios como partidarios. Ya en 1526 observó Berni que los propios poetas se reían de sus supuestas inspiraciones, y la autoridad de Aristóteles reforzó esta oposición. Castelvetro creía que sólo las personas incultas pueden hablar de «dones» especiales y de «inspiración» poética, y Salviati demostraba que ese «don poético» no era sino hábito.

B. No dispuso semejantes dudas la otra clasificación de la poesía, es decir, el intento de incluirla en la filosofía. Esta clasificación, no muy frecuente (así, la encon-

tramos en Tomitano y Grifoli) implicaba que la poesía es una habilidad a la vez que un saber, y se diferencia de la filosofía propiamente dicha porque «habla bajo velo» de la metáfora (*sotto velame poetico*) —según sostenía Giraldi, recordando las tesis de Petrarca y de Boccaccio—. En otras palabras, la poesía es conocimiento, pero un conocimiento esotérico (Ammirato).

C. Cuando se incluía la poesía en la filosofía se pensaba solamente en la filosofía moral, por lo que la poesía era tratada como instrumento filosófico y no como parte de esta disciplina, y además era instrumento de acción y no de cognición.

D. Otro concepto renacentista incluía la poesía en la historia, alegando en este caso el argumento de que la poesía representa caracteres y proezas del mismo modo que la historia. Entre los partidarios de esta concepción figuraba el escritor más destacado de la época, Escaligero. Segni, por su parte, tenía la poesía por una disciplina intermedia entre la filosofía y la historia.

Ello no obstante, estas concepciones eran menos populares; según la predominante, la poesía figuraba entre las artes. Además conviene subrayar que el Renacimiento tenía por un ramo de historia o de la filosofía a la poesía misma, pero no a la teoría poética; así se atribuía el conocimiento filosófico o histórico a la poesía pero no a la poética. En realidad, ni siquiera se distinguía entre poesía y poética, como se suele hacer en nuestros tiempos: *ars poetica* designaba ambas, *poesis* y *poetica*; siendo nociones sinónimas, se creía que la poética no es sino una explicación del contenido de la poesía.

El Renacimiento, al insertar la poesía entre las artes, la filosofía o la historia, recurría a la autoridad de algún autor Antiguo, pero en realidad se alejaba de las concepciones antiguas y más clásicas porque en la antigüedad la poesía no había sido concebida como arte o como ciencia, sino como inspiración.

10. *Differentia specifica de la poesía.* Para los primeros escritores renacentistas, seguidores de las tesis horacianas, el rasgo característico de la poesía, que la distinguía de las otras actividades humanas, era el hecho de combinar lo útil con el placer; su objetivo es deleitar a la vez que ayudar (*dilettare e giovare*), y lo específico es el hecho de que esté al servicio del placer, ya que todo lo que hace el hombre es cosa útil. Además distinguiría a la poesía el tipo de utilidad que nos ofrece, sirviendo al alma y no al cuerpo (Speroni, 1542), en un doble servicio que consiste en enseñar (*docere*) y en conmover (*movere*).

Más tarde, los tratadistas influidos por el pensamiento aristotélico advertirían los rasgos definidores de poesía en su función, y no en sus efectos. La poesía es para éstos un arte que «imita», su distintivo es la *imitatio*; y dado que la pintura y escultura también son artes imitativas, lo específico de la poesía es el conjunto de dos características: es arte imitativo que se sirve del verbo.

Según otra concepción, la *differentia specifica* de la poesía radicaría en su objeto; el objeto de la poesía es la falsedad. Entre las artes de la palabra la lógica muestra la verdad, la dialéctica la probabilidad y la poesía la falsedad: *falsum, seu fabulosum*, escribe Robertello (1548). La mayoría de los escritores renacentistas, empero, no compartían esta concepción, estando mejor dispuestos a aceptar otra menos radical que sostenía que la poesía inventa ficciones.

Hubo también en el siglo XVI ciertos teóricos para los que la forma versificada era la *differentia specifica* de la poesía.

Por fin los escritores de la segunda mitad del siglo XVI añadirán a éstas otras

características y dirán —como San Martino (1555)— que lo distintivo de la poesía es: proporcionar placer, servirse de la ficción, imitar, conmover y aún enseñar.

11. *La finalidad de la poesía.* Los rasgos distintivos de la poesía se refieren sobre todo a su finalidad; depara placer, es útil, y conmueve; la concepción de que su objetivo es el placer unido a la utilidad fue una convicción notablemente arraigada, al menos en la primera mitad del siglo. Y el problema que se planteaba al respecto era si dicha utilidad tenía un carácter moral, social o religioso, tratando al tiempo establecer una jerarquía de objetivos y decidir si era más importante el placer o la utilidad.

Se partía así de la convicción de que ambas finalidades eran de igual importancia: la poesía puede y debe servir en el mismo grado al placer y a la utilidad⁶. Y a menudo se solía distinguir entre la utilidad de la poesía dimanada de su contenido y el placer proveniente de las palabras y su decorativismo (Lomardi-Maggi). En otras palabras: lo útil es proporcionado por las ideas, el placer por la dicción (Giraldi)⁷. Aparecieron luego dos variantes de esta concepción que conservaban el dualismo horaciano de los objetivos de la poesía, mas no su mutua interdependencia. Una sostenía que la poesía es útil porque es agradable; la otra, que es agradable porque es útil.

En la segunda mitad del siglo XVI se formuló la tesis de que en la poesía se trata únicamente de la utilidad⁸, pero no de una utilidad material sino moral, religiosa o poética. La poesía, es *ad veritatem, ad utilitatem, ad religionem*, afirma Escalígero. Al proclamarse esta tesis no tardaron en aparecer sus opositores, para quienes en la poesía se trataba justa y únicamente del placer⁹. Si la poesía es útil, lo es sólo accidentalmente, afirma Castelvetro. Sassetti, por su parte, es más radical aún: la poesía nos depara placer, y no es de ninguna utilidad. La solución del problema de la finalidad de la poesía —¿utilidad o placer?— influyó decisivamente en toda la poética; en este sentido, algunos historiadores advierten en la poética renacentista dos corrientes diferenciadas: la moralista y la hedonista⁴.

Las causas y mecanismos por los que la poesía proporciona placer y utilidad eran explicados de diversas formas. Para algunos teóricos, la utilidad de la poesía consistía en el hecho de enseñar a vivir, en señalar (especialmente la comedia) *il buon modo di vivere* (Giraldi); y para otros, en el hecho de afectar los sentimientos, pues conmueve y, por tanto, purifica. Y había otros aún para quienes el mérito de la poesía estribaba en sosegar el alma (*tranquillità dell'anima*, Ae. Piccolomini). La *katharsis* aristotélica era considerada como un instrumento de saneamiento moral, es decir, que figuraba también entre los fines utilitarios.

Con igual diversidad se explicaban los placeres proporcionados por la poesía. Es agradable —se decía— ver una obra trágica y reconocer en ella las vicisitudes y pasiones que conocemos de la vida⁸. Es agradable experimentar los sentimientos de conmiseración que provoca la tragedia⁹. Son agradables la gracia de los versos, la dulzura de las rimas, el adorno y colorido de las figuras poéticas, es decir, es agradable el trato con lo bello¹⁰. Según Robortello, la poesía nos delecta por el mero hecho de imitar una realidad que la gente gusta de contemplar, lo mismo que nos complace la maestría del poeta y su habilidad en vencer las dificultades²⁵. Escalígero creía

⁴ L. Firpo, en el preámbulo a: T. Campanella, *Poetica*, 1944; y G. Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, en la obra conjunta *Retorica e Barocco*, 1955, pág. 119 y otras.

por su parte que la poesía depara placer por su armonía, así como porque disipa el aburrimiento. Pero también creía que sólo nos complacen los géneros inferiores de poesía y sus elementos marginales como la versificación. Castelvetro dijo a su vez que la poesía deleita al hombre cuando le enseña algo, cuando parece realizar sus sueños, cuando el hombre puede referir a sí mismo su contenido y cuando puede identificarse con el protagonista.

Aparte del placer y la utilidad, los tratados renacentistas atribuían a la poesía otros designios. Según Varchi (*Hercolano*, 1570), el poeta no sólo nos enseña, deleita y conmueve, sino que también causa en las almas admiración y sorpresa (*ammirazione e stupore negli animi*). Y también ésta era una idea proveniente del pensamiento antiguo.

Los escritores renacentistas tenían por finalidad de la poesía tanto las intenciones del poeta como los efectos ejercidos por la obra. Y dichos efectos no podían ser sino intencionados. También se estudiaba qué efectos produce la poesía y cómo los alcanza. Ya en 1536 dijo Daniello que la poesía alcanza sus efectos mediante la ficción, la alegoría, la decoración y el empleo del sonido.

En cambio, se advertía una diferencia entre la finalidad (*fine*) de la poesía y la función (*uffizio*) o actividad del poeta¹². Así dice Castelvetro: una es la función del poeta y otro su objetivo. Su función consiste en componer bellas fábulas, crear caracteres adecuados, idear las sentencias, seleccionar las palabras apropiadas. En cambio su objetivo es proporcionar, directa o indirectamente, placer a los oyentes.

Minturno, por su parte, hizo una distinción entre la función (*officium*) la fuerza (*vis*) de la poesía, o, en otras palabras, entre lo que la poesía debe y lo que puede hacer.

12. *La verdad y la falsedad; la verdad y la belleza.* La poética renacentista suponía que el contenido de la poesía proviene de la realidad, en tanto que es «imitación» de la misma. Era ésta una creencia concordante con las convicciones de Horacio, Platón y Aristóteles, pero al mismo tiempo, y para esta misma poética, pertenecían a la poesía la fábula y la invención, es decir, la ficción e incluso la falsedad (*fabulosum, fictum, falsum*).

La combinación de ambas tesis tuvo que engendrar ciertas dificultades y contradicciones, que, sin embargo, resultaron conciliables. Bastaba para ello con dejar de entender por «imitación» una copia fiel. La dos tesis se hacían compatibles recurriendo al concepto de alegoría que, gracias a Petrarca, pasó del Medievo al Renacimiento; la poesía encierra la verdad, pero es la suya una verdad alegórica y oculta; la poesía es una mezcla de imitación y alegoría, subraya Torcuato Tasso.

La otra solución afirmaba que la poesía contiene la misma dosis de verdad y de ficción, siendo combinación de verdad con falsedad. Para algunos escritores dicha combinación constituía en realidad la definición de la poesía (San Martino, 1555). Robortello, por su parte, afirmaba que la poesía establece falsos presupuestos, pero extrae de ellos conclusiones verdaderas. Otros en cambio, siguiendo a Petrarca y a Boccaccio, creían que la ficción en la poesía no es falsa, porque los poetas inventan ficciones, mas no afirman que éstas sean reales o verdaderas.

Hacia fines de la centuria (1587) T. Corra expresó una opinión más radical: la mayor gloria para el artista es abandonar las leyes de la historia y menospreciar el orden natural de la narración. Igual de radicales fueron también las opiniones del aristotélico Piccolomini (1575): decir verdad o falsedad es para el poeta cosa insig-

nificante¹⁵. Ya antes, en 1555, afirmaba Capriano en su *Vera poetica* que la imitación poética no opera sobre lo verdadero sino sobre lo intentado y fingido (*finto e simulato*)¹⁶. Los verdaderos poetas deben inventar su poesía a partir de la nada¹⁷. Capriano fue además de los primeros que empezaron por fin a distinguir en las artes aquellas que en el futuro se llamarían bellas y que él llamó «nobles»; poesía, pintura y escultura se distinguen de las demás artes por apelar a los más nobles sentidos y ser más duraderas¹⁸.

Y conviene citar también lo que al respecto escribió Fracastoro: el poeta tiene vedado inventar cosas que se muestren en desacuerdo con la verdad, pero puede crear ficciones que se parecen, a la verdad en su aspecto, significado o alegoría, correspondiendo a las creencias de los hombres o concordando con la idea general de lo bello. Cuando cumplen con una de estas condiciones, podrán no ser fiel reflejo de la realidad¹³, pero si las cosas carecen de belleza o magnitud, el poeta tiene desde luego todo derecho a añadirselas.

A comienzos del siglo XVI, los objetivos estéticos, o genuinamente poéticos, solían quedar relegados a un segundo plano, dándose prioridad a los objetivos de carácter moral o hedonista. La belleza y sus equivalentes no solían aparecer en la definición de poesía, y la armonía era citada solamente como una de las muchas cualidades de este arte. Pero había también sus excepciones, una de las cuales fue precisamente Fracastoro. Ningún otro objetivo —dice él— es tan halagüeño para el poeta como el de decir bien lo que se haya propuesto¹⁴. Asimismo, el poeta ha de buscar en el lenguaje todos sus adornos y bellezas (*omnes ornatus, omnes pulchritudines*). Si es objetivo del poeta *delectare et prodesse*, esto lo consigue representando las cosas más bellas (*pulcherrima*) en el estilo más hermoso (*per genus dicendi simpliciter pulchrum*). Y aún había otros escritores que compartían su opinión. Así, Gaurini sostenía que la finalidad de la poesía no es la imitación de lo bueno (*imitare il buono*) sino la buena imitación (*bene imitar*), lo que equivale a decir: imitar hermosamente. Viperano (1579) explicaba por su parte que la belleza del poema se identifica con su perfección, y que ésta se consigue cuando el poema está propiamente construido y les causa placer a los lectores¹⁵. Pero quien más escribió sobre la belleza en el caso de la poesía —*vaghezza* de las palabras, *dolcezza* de las rimas y *leggiadria* del verso— fue Grasso (1566)¹⁶.

13. *El contenido y la forma de la poesía*. Según una opinión predominante, la «materia prima» son las palabras y la realidad (copiada o inventada) su objeto. De ahí su fundamental dualismo: de palabras y cosas (*verba* y *res*). De los tres campos tradicionales de la retórica y la poética, la idea (*inventio*) y la composición (*compositio*) conciernen a las cosas, y la elocución (*elocutio*) a las palabras. Las cosas constituyen la materia de la poesía, y el verso es su instrumento (*strumento*), decían Fracastoro y Castelvetro; o, en términos modernos: las cosas constituyen el contenido de la poesía y las palabras su forma. Y en el contenido se solía incluir también a las sentencias, casa que vale la pena subrayar.

No obstante la gran uniformidad de la poética renacentista, se distinguen en ella dos corrientes. Una, cuyo mayor representante fue Escaligero, se concentraba en la *res*, en la realidad representada en la representación adecuada y verosímil de la misma. Y la otra, que contó con partidarios a lo largo de todo el Renacimiento, se concentraba principalmente en los *verba*, en la dicción, en la selección de las palabras, su expresividad y su estilo. A esta segunda corriente perteneció Robortello, quien

nos dijo que la función del poeta es el ejercicio de las palabras bellas, acordes, ajustadas y convenientemente compuestas. Hacia finales del siglo esta corriente se consolidó considerablemente. Pero había también un grupo de partidarios de una solución intermedia que sostenían que en la poesía el contenido es tan importante como la forma, pues el contenido es útil para el hombre, mientras las palabras, su elección y elegancia le resultan placenteras.

También había acuerdo en lo que respecta a la forma: el lenguaje poético es distinto del hablado, nos advierte Vida. El poético se distingue por su decorativismo, admite ciertas licencias y es más exquisito que el hablado (Parthenio). En cambio no existía concordancia en cuanto a si el lenguaje poético ha de ser versificado (*carmen*, *parlar in verso*). Para un grupo de escritores —como Sassetti— la versificación carecía de importancia; a su modo de ver, en la poesía lo importante era la imitación, sea ésta o no en forma versificada. Para otros, la forma era importante, siendo uno de sus rasgos distintivos y formando parte de la definición de la poesía. Entre los representantes de esta postura figuraban autores tan renombrados como Varchi, Piccolomini, Escaligero o Parrizi.

14. *El poeta y el lector.* Si el objetivo de la poesía es la utilidad y el placer, el conmover o el mejorar al hombre, el poeta debe de tomar en consideración a sus futuros oyentes y lectores. Esta era la opinión dominante en el Renacimiento, mas no siempre aceptada. Así, había quienes afirmaban que el objetivo de la poesía es la obra como tal, y que el lector deberá adaptarse a ella. Los partidarios de esta opinión recurrían a la autoridad de Aristóteles, y ganaron en número al divulgarse su *Poética*, aunque el propio Estagirita hubiera sostenido que el poeta debe tener en cuenta lo que el público puede abarcar con la memoria y el intelecto.

En lo referente a la actitud hacia el público se advertían ciertas diferencias entre la poesía y la retórica; así, el orador debe adaptarse a los oyentes (para convencerles), mientras los oyentes o lectores tienen que adaptarse al poeta (para poder apreciar la belleza de su poesía). Unos cuantos teóricos —como Vida— creían que el poeta no tiene necesidad de pensar en su público ya que el público mismo se dejará llevar por los efectos de su poesía, y Castelvetro, en cambio, pensaba que la mayoría de hombres se muestra renuente frente a la poesía.

En vista de tales planteamientos surgió también esta pregunta: ¿qué tipo de público debe tomar en consideración el poeta? Castelvetro sostenía la opinión de que el poeta debe ajustarse al público del nivel inferior, pero otros escritores no eran tan pesimistas al respecto.

Resumiendo, la poética renacentista tomaba en consideración —al menos en cierto grado— a los lectores de la poesía y tenía en cuenta los efectos psicológicos obrados por la misma. Pero la opinión más sorprendente y moderna al respecto fue enunciada por Grasso (1566), quien dijo que la belleza de las palabras, la dulzura de las rimas, lo florido de las figuras poéticas y una representación acertada de los caracteres nos afecta tanto que estamos como desprendidos de nosotros mismos y nuestra razón se dirige únicamente hacia la belleza y perfección de tal poema¹⁰. Sólo los estéticos del siglo XX hablarán de semejantes vivencias estéticas.

15. *Las reglas y la espontaneidad.* La base de la poética del Renacimiento consistía en la convicción de que la poesía está sujeta a las reglas, siendo ésta una convicción transmitida por Horacio y posteriormente confirmada por Aristóteles. Las reglas de este segundo, especialmente las establecidas para la tragedia, se convirtieron

en dogmas para toda la poética renacentista. Por ello se trató de complementarlas con justificaciones racionales, especialmente las unidades de tiempo y de lugar, que llegarían a ser fundamentales más adelante, en el siglo XVII.

Castelvetto habló también de la verosimilitud de la poesía: el espectador de una tragedia no puede creer que en un par de horas pasen años ni que en el transcurso de una representación el actor pueda trasladarse a otra ciudad o país distante. A la unidad de acción, en cambio, no se le solía prestar mayor atención (aunque fuera en realidad la única importante para Aristóteles); y al contrario, se creía que el público se divertía más pudiendo seguir muchas tramas.

La situación de las reglas en la poesía renacentista era bastante peculiar; las reglas estaban prefijadas sólo para la tragedia —de la que el Renacimiento no gustaba— y por otra parte, con *Orlando furioso* y la *Jerusalén libertada* se creó el poema épico, para el que no había reglas establecidas.

A veces las reglas poéticas eran tratadas con la mayor rigidez. «Si las enseñanzas antiguas (sobre la poesía) son verdaderas —dice Minturno, señalando a Ariosto— no veo posibilidad de que puedan aceptarse otras, puesto que verdad hay una sola». La poética empezó, pues, por establecer algunas reglas, acompañadas de su debida sistematización, y con el tiempo las mismas se iban haciendo cada vez más categóricas, citándose algunas que nunca deberían ser transgredidas (*regulae quae transgredi nunquam licitum foret*). Pero había poéticas que dejaban muy poco lugar a la libertad del artista: el poeta no puede añadir por su parte más que «accidentes» —dice Speroni, que durante cierto tiempo fue la mayor autoridad en cuestiones de gusto—. No obstante, su opinión no llegó a ser predominante, venciendo una concepción más liberal.

16. *El valor de la poesía.* El Renacimiento resolvió el problema del valor de la poesía aplicando criterios sociales y morales, es decir, que adoptó una solución de carácter platónico. Pero aún así, las conclusiones fueron distintas a las de Platón; no hay motivo alguno para expulsar de la sociedad a los poetas porque algunos al menos cumplen con sus funciones morales y sociales. Maggi pensaba incluso que los poetas hacían su papel mejor que los filósofos; así, en muchos tratados escritos durante el siglo XVI se habla más de los valores sociales y morales de la poesía que de sus valores estéticos o poéticos.

¿Qué cualidades de la poesía serán entonces portadoras de sus verdaderos valores? Al responder a esta pregunta las poéticas quinientistas enumeraban las virtudes que se esperaba encontrar en la poesía.

A principios de la centuria Trissino enumeró siete de ellas: claridad (*chiarezza*), grandeza (*grandezza*), belleza (*bellezza*), velocidad (*velocità*), usanza (*costume*), verdad (*verità*) y maestría (*artificio*). En cuanto a la belleza, la concebía estrictamente, ya que la cita junto a otras cualidades como claridad o grandeza, distinguiéndose además dos clases de lo bello: la belleza natural y la añadida (*naturale* y *adventizio*); con lo poemas ocurre en esto igual que en la figura humana, que tiene su belleza natural en proporciones y colores, y puede además buscar otros ornamentos adicionales.

También otros autores trataron de establecer un listado de las cualidades poéticas. Minturno, por ejemplo, destacó siete *forme del parlare*: *chiara* (con variantes: *pura* y *leggiadra*), *grande* (con variantes: *magnifica*, *aspra*, *agra*, *illustre*, *incitata* y *abondevole*), *ornata*, *volubile*, *costumata*, *vera* y *grave*. Más tarde, la oleada del aristotelismo trajo consigo otras seriaciones de las cualidades poéticas: así, el orden, la magnitud, la

unidad, la probabilidad, lo maravilloso y el patetismo. Siguiendo a Aristóteles se exigían, ahora determinadas cualidades para la fábula, para los caracteres y las sentencias; y otras distintas para el caso de los versos.

No obstante, con un valor capital, se tenía en la poética renacentista también la conveniencia (*convenienza* o *decoro*, ya que aún seguía usándose aquel término antiguo). Y era la suya una conveniencia múltiple: la conveniencia de la estructura de la trama, la de los caracteres y la selección de las palabras (*verba rei accomodata*). Minuturno distinguió también un *decoro secondo*: a) *le figure*, b) *la persona che parla*, c) *l'uditore*, d) *la materia*, e) *gli affetti*, f) *le parti del dire* (*invenzione, disposizione, elocuzione*), g) *le forme del dire*. Así pues, el Renacimiento conservó el concepto de *decoro* tanto en la poética como en la teoría de las artes plásticas, y lo transmitió a los siglos que siguieron.

17. *El desarrollo de la poética del Cinquecento*. La poética del Cinquecento partió, pues, de conceptos uniformes, nada nuevos por cierto, y asumidos —como ya hemos señalado— de tres distintas fuentes: de Horacio, de la retórica y de las tesis platónicas; y de estas fuentes seleccionó lo que más le convenía, siendo la obra horaciana la más inspiradora. Pero el proceso de fundir aquellas ideas sueltas en un solo sistema se produjo tan sólo a mediados del siglo, cuando el Renacimiento clásico en el arte^c ya había terminado.

Las principales tesis de inspiración horaciana sostenían lo siguiente: 1. la finalidad de la poesía es proporcionar placer y conmoción, pero sobre todo utilidad moral en particular; 2. la poesía representa la verdad, pero también la ficción, las fantasías y maravillas; 3. la poesía es un arte, es decir, una habilidad, pero se vale también de sublimes «inspiraciones»; 4. la poesía está sujeta a reglas, pero deja al poeta cierta libertad en la composición de la trama y la selección de las palabras; 5. la poesía representa la realidad sirviéndose de palabras, cosa que la distingue de las otras artes; 6. sus palabras han de ser decorativas y lo ideal sería que tuviera forma versificada; 7. asimismo, las palabras deben ser adecuadas a la trama, ya que la conveniencia, o el *decorum*, es el valor supremo de la poesía; 8. el contenido de la poesía debe ser profundo y alegórico; 9. y sus principales elementos son la idea, la composición y la elocución (*inventio, dispositio, elocutio*); y 10. la poesía puede, por último, adoptar diversos estilos, géneros y tonalidades (altas, medias y bajas). Estas eran, a grandes rasgos, las tesis que se mantuvieron hasta mediados del siglo XVI, es decir, hasta el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, que supuso un gran cambio, al que el mismo Tasso llamaría la mayor fortuna de la centuria. En realidad, la *Poética* se había descubierto un poco antes, pero tuvieron que pasar varios años para que fuera debidamente acogida y divulgada. En 1550 estaba ya hecha su traducción al italiano y existían además dos notables comentarios sobre ella.

Muchas de las tesis aristotélicas podían acoplarse fácilmente a la concepción horaciana, y efectivamente, así lo hicieron numerosos escritores, con Giraldis a la cabeza. Hasta la *katharsis* aristotélica fue identificada al principio con el *movere* horaciano. En cambio la *mimesis* probó un giro muy significativo en la poética. El término mismo, conocido ya desde Platón, formaba parte del sistema horaciano, pero en el sentido de copiar la realidad, pero los estudios e investigaciones del pensamiento aristotélico demostraron que para el Estagirita la imitación significaba otra cosa. Hubo

^c E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, 1952.

además otro factor decisivo en este proceso; la poética renacentista se interesó y estudió a Aristóteles, pero no a un Aristóteles auténtico, estudiado directamente, sino por intermedio de Averroes¹.

18. *Aristóteles y Averroes*. Averroes, filósofo árabe del siglo XI, tenido en el Medievo tardío y en el Renacimiento por una de las mayores autoridades en la materia, había escrito un comentario a la *Poética* de Aristóteles. Y dicho comentario, impreso ya en 1481, antes de que aparecieran las traducciones latinas de la *Poética*, impuso la interpretación de dicha obra. Pero sería difícil hacerle a Aristóteles un favor más perjudicial que el de aquel comentario. Aristóteles había escrito sobre la tragedia, género desconocido entre los árabes, por lo que Averroes, que ignoraba lo que era, atribuyó a la poesía fines exclusivamente morales²¹. Y esta interpretación suya, que hizo pasar por aristotélica, facilitó a los horacianos la recepción de la doctrina de Aristóteles pero era la suya una doctrina que nada tenía que ver en realidad con el Estagirita.

Asimismo, Averroes concebía el arte como representación de la verdad²² y también esta concepción la hizo pasar por aristotélica, siendo la suya la opinión de un autor muy influyente, pues su comentario tuvo varias reediciones (1523, 1550, 1562), siendo generalmente leído y admirado.

Un cierta fatalidad parecía cernirse así sobre el Estagirita y su *Poética*; en la Antigüedad ésta tuvo muy poca resonancia; en la Edad Media su nombre era apreciado, mas no llegó a conocerse su *Poética*; y ya en el Renacimiento ésta se conoció, mas se malinterpretó. Y, sin embargo, aquella falsa interpretación averroísta era tan evidente que no pudo pasar desapercibida, especialmente su interpretación del concepto de «imitar» como equivalente «copiar la realidad».

19. *Imitatio*. La traducción de la *mimesis* griega al idioma latino y al italiano vulgar suponía desde el principio varias dificultades. Averroes emplea en su traducción la palabra *assimilatio* que claramente está mal empleada; Castelvetro utilizó el término *verosimiglianza* y Fracastoro *representatio*²³, que estaba algo mejor, pero sus traducciones no fueron aprobadas. Finalmente arraigó el término de *imitatio*, un concepto lo bastante ambiguo como para abarcar tanto la concepción averroísta como la aristotélica de la poesía.

Los escritores de la época eran conscientes de que este concepto de «imitación» no consistía en una simple representación de las cosas. Para Pigna el término significaba «colorear» (*colorire*); y otros como Grifoli, Dolce y Lionardi lo identificaban con la invención. Para Lionardi las invenciones del poeta no contenían verdad sino, como mucho, «una sombra de verdad». Capriano subrayaba por su parte que la inventiva del poeta significa inventar algo «de la nada». Delbene a su vez identificaba la «imitación» con la «ficción»; la *finzione* con la *favola*. Y tampoco Fracastoro entendía la representación literalmente, pues para él el término significaba «representar la idea», es decir, expresarse, destacando así en la «imitación» aristotélica un elemento que no advertía Averroes. Corsea distinguía dos distintas clases de imitación: la literal y la *simulata et ficta*. Tampoco Escaligero concebía la imitación como representación, ya que la advertía igualmente en la música, y Varchi escribió, muy a lo

¹ Weinberg, *l. c.*, págs. 352 y sigs.

²³ Fracastoro, *Naugerius*, 1555, pág. 156 c: «Scio poetarum a Platone et Aristotele imitatoriam artem vocari, nihil autem refert, sive imitari, sive representare dicamus».

aristotélico, que la imitación abraza también aquello que «debería ser». En cambio, los que entendían «imitar» como «copiar» combatían esta tesis. Así, dijo Speroni que la imitación era buena para los monos y los grajos, pero no para los hombres, con lo cual mostraba ser más aristotélico de lo que él mismo creía. Y otro tanto podría decirse de los restantes adversarios de Aristóteles como Castelvetro o Patrizi.

Pero en vista de que la imitación contenía invenciones y ficción no podía contener una verdad, y la verdad era sin duda lo que más se estimaba.

Esta aserción era el gran dilema de la poética renacentista. Por entonces no había surgido todavía la idea de que pudiera existir una verdad poética, así que aquella época tuvo que buscar otra solución a su problema y el veredicto fue éste: puesto que la poesía no puede ofrecernos la verdad, que al menos se acerque a ella a través de la alegoría, si no directamente; si no puede reflejar con fidelidad las cualidades particulares de las cosas (*singulare*), que refleje al menos su idea y sentido general (*universale*); y si no puede ser verídica, que sea verosímil (*verisimile*). De esta suerte, la verosimilitud, junto con la «imitación» llegó a ser el concepto primordial de la poética imperante en el Renacimiento tardío.

20. *La configuración de nuevas concepciones.* Como ya hemos visto, en la primera mitad del siglo, la poética del Cinquecento se desarrolló siguiendo los lemas horacianos, y en la segunda, basándose en Aristóteles. Pero fue el suyo un aristotelismo más bien de nombre, más afín a Horacio y a Averroes que al propio Estagirita, de cuya doctrina sólo algunas ideas lograron penetrar la estética del siglo.

1. Tras las primeras poéticas, que trataban la poesía como una disciplina complementaria de la filosofía de la historia o la ética, apareció —probablemente primero en Fracastoro— la convicción del carácter específico y diferencial de la poesía¹³⁻¹⁴.

2. Junto a los teóricos típicos del clasicismo, que con afán componían y recogían distintas reglas poéticas, llegaron por fin a pronunciarse también aquellos que querían dejar a la poesía el mayor grado posible de libertad y fantasía, en el terreno de lo nuevo e incluso extravagante, siendo Giraldis Cintio (1554) uno de los primeros representantes de esta tendencia.

3. Junto a los filósofos moralistas, que asignaban a la poesía fines utilitarios (*prodesse*), había otros —como Robortello²⁴ y Castelvetro— que sostenían que el único fin de la poesía estriba en complacer (*delectare*), con lo que se acercaban a la concepción de que la poesía es ya una finalidad en sí misma (no sólo un instrumento).

4. La convicción de que la poesía era un arte en tanto que habilidad, se vio sucedida por la opinión de que la poesía es creación, es inventar creando de la nada (Capriano, 1555)¹⁷.

5. Mientras las primeras poéticas renacentistas sostenían que el poeta debe descubrir los acontecimientos exteriores, con el tiempo aparecieron otros escritores partidarios de la tesis de que el poeta ha de expresarse a sí mismo (Parthenio, 1560).

6. La poética de tendencias racionalistas era ahora reemplazada por la de Patrizi (1586) quien nos asegura que lo único importante en el poeta es su capacidad de entusiasmo; y en su obra precisamente lo maravilloso (*mirabile*).

7. Las primeras poéticas, inspiradas en la retórica, se concentraban en los efectos ejercidos por la poesía, pero más tarde hizo su aparición la idea aristotélica de que lo importante en la poesía es su propia perfección, a la que el público ha de ajustarse para apreciarla.

Todas esas ideas aparecen en la poética del Renacimiento tardío, pero ni siquiera

ra entonces lograron ganar mayor popularidad. Muy al contrario, los fines de la centuria significaron más bien un retroceso hacia las posturas expresadas a comienzos de siglo.

Dado que en la poética del Renacimiento hubo varios conceptos que resultaban comunes, siendo profesados por numerosos escritores, hemos podido presentar por esta vez la teoría en su conjunto. Sin embargo, no hubo tampoco una poética totalmente uniforme, en especial en la segunda mitad del siglo, cuando aparecen algunas variantes y conceptos divergentes, y cuando toman la palabra los escritores que representaban concepciones individualistas.

21. *Robortello*. Francesco Robortello^b expuso su concepto de lo poético en un comentario sobre Aristóteles (1548) donde reconoce la superioridad de los objetivos hedonistas sobre los utilitarios, de la verdad sobre la ficción, de los rasgos universales sobre los particulares y de los versos sobre el contenido.

a. ¿Qué otro objetivo puede tener la habilidad poética —se pregunta²⁴— sino complacer (*oblectare*) mediante la representación, la narración y la imitación⁸. Robortello era consciente de que el hombre prefiere los placeres no artísticos y de que algunos géneros, como la tragedia, plantean ciertos problemas poco agradables. No obstante lo cual, la presentación de asuntos desagradables por medio de palabras puede causar un placer. Así, depara placer en la poesía no sólo la imitación de las cosas mismas sino también la maestría con que éstas son imitadas, junto a su carácter extraordinario y la superación de las dificultades²⁵. Robortello fue por ello tal vez el primero en justificar (hedonísticamente) el *happy end* en la poesía (*felix actionum exitus*).

b. Como todos los hombres de su época, Robortello fue admirador de la verdad: sería hermoso que el poeta sólo dijera la verdad, pero esto es inalcanzable porque la verdad no es cosa de poetas. Sin embargo, propuso una solución al dilema: en las mentiras poéticas, los falsos principios son admitidos en lugar de los verdaderos, mas las conclusiones que se saca de ellos deben ser verdaderas²⁶. La verdad no es, pues, de la incumbencia del poeta, pero sí lo es la probabilidad (*verosimilitas et probabilitas*). y si los poetas se alejan de la verdad es por hacer las cosas más grandes y agradables de lo que son en realidad.

c. El poeta representa las actitudes de una sola persona, pero haciendo resaltar lo que tiene de común, universal y general con todos los demás hombres. Esta era una concepción típica del siglo XVI, lo mismo que la opinión de Robortello acerca del placer y la verdad poética. Robortello no hizo en efecto sino expresar estos juicios antes y más radicalmente que otros muchos escritores. En cambio, era ya menos popular su concepción de que

d. entre las palabras y las cosas reina un absoluto paralelismo. Por lo cual, para lograr la armonía de una obra poética basta con alcanzar la armonía de los términos; toda la maestría del poeta consiste, pues, en su habilidad de emplear las palabras buenas y adecuadas.

e. En otra ocasión, empero, atribuye Robortello a la poesía ciertos designios objetivos (no verbales). Así, dice que la habilidad y finalidad del poeta consiste en presentarnos las cosas tal como no son: las fútiles, en efecto, las convierte en graves, eleva las pequeñas, y las pesadas las hace ágiles. Y esto lo explica diciendo que no

^b B. Weinberg, *Robortello on the Poetics*, en: *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, 1952.

habría ningún mérito ni maestría si en la obra poética las cosas fueran graves, agradables, tristes y grandes por sí mismas, y no por la habilidad y talento del poeta. De lo mismo podría desprenderse que «las mentiras poéticas» no sólo son perdonables, sino que en ellas radica la razón de ser de toda poesía.

22. *Escaligero*. Julio César Escaligero (Giulio Cesare Scaliger, 1484-1556)¹ fue el más famoso de los autores de poéticas renacentistas, el único cuyo nombre fue bien conocido en su época, siendo a menudo criticado en siglos posteriores. Su doctrina era tenida por crucial y decisiva, y hasta se le llegó a considerar como el fundador de la estética moderna. Y como era el más famoso, se le solían atribuir algunos méritos que fueron obra de otros escritores de menor renombre, o también aquello que en realidad había sido un logro colectivo de varios hombres juntos. Así, entre los méritos que le fueron injustamente atribuidos —y cuyo título de mérito es igual de infundado— figuran, por ejemplo, las tres unidades del drama.

Fue Escaligero hombre realmente extraordinario: médico, naturalista y filólogo de enorme erudición, entendía de música, pintaba y escribía poemas. Cursó además amplios estudios filosóficos; escotistas en Bolonia y aristotélicos en Padua, y él mismo se creía un sucesor de Aristóteles, aunque no siempre lo entendiera acertadamente. En su período de admiración por Horacio habló de él críticamente, lo cual no significa que no compartiera varios de sus conceptos (que, por otra parte, figuraban entre los axiomas de la época). Fue un entusiasta de las clasificaciones detalladas. Los esquemas conceptuales y las distinciones lingüísticas, que —aunque desde la perspectiva de los siglos nos parezcan exagerados y artificiales— introdujeron en la poética cierto orden, así como la convicción de que lo que hasta entonces habían sido observaciones sueltas era ahora una disciplina ya ordenada e íntegra. Su poética —*Poetices libri VII*— se imprimió póstumamente, en 1561, y las concepciones más importantes expuestas en la misma son las siguientes:

a. La poesía es una de aquellas artes cuya finalidad es la *imitatio*. Dicha imitación la define como representación de las cosas conforme a normas naturales (*ipsis naturae norms*), creyendo erróneamente que tal interpretación es la aristotélica. Y, dada esta definición del arte imitativo, incluye en él también, curiosamente, la danza.

La lírica, en cambio, ya no cabe dentro de su concepto de imitación, porque no toda la poesía es para él un arte imitativo, postulando que la poesía, así como las restantes artes imitativas, debe atenerse en lo posible a la verdad²⁸, pero que, al mismo tiempo, debe representar una imagen ideal de las cosas: representar a los hombres, pero a los hombres típicos de su época, de su nación, de su clase; representar las cosas no sólo como son, sino tal como podrían y deberían ser (lo cual ya era en realidad aristotélico).

b. La naturaleza no es perfecta; el arte puede y debe hacer obras mejores. Puede representar, por tanto, de modo más hermoso las cosas existentes, o bien dar formas hermosas a cosas que no existen. En el segundo caso, el arte crea como si fuera un Dios²⁹. La poesía —y el arte en general— son practicadas por diversas causas, pero la primera (*prima causa*) indudablemente es el artista.

La imitación es para Escaligero uno de los objetivos fundamentales de la poesía, mientras que los fines didácticos los tiene por marginales, admitiéndolos sólo porque

¹ E. Brinkschulte, J. C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen, en la serie: *Renaissance und Philosophie*, X, 1914.

figuran en los axiomas de la época. Y tampoco se sabe a ciencia cierta que entendía Escalígero por aquella *doctio* de la que habla; si cualquier enseñanza, o más bien las instrucciones específicas sobre cómo vivir (que era la interpretación prevaleciente en la época).

d. A pesar de que Escalígero tenía al artista por creador, seguía sosteniendo que la poesía está sujeta a reglas, porque en cada género de cosas hay un único aspecto justo y principal, y lo demás hay que adaptarlo a ese modelo y principio.

e. Igual que los restantes escritores del Cinquecento, Escalígero no llegó a elaborar una sistematización de las artes, pero en cambio realizó varias comparaciones, indicando las analogías existentes entre ellas, entre la poesía y la plástica en especial. Así, distinguió materia y forma en ambas³¹; la materia de una estatua de César será el bronce o el mármol (pero no César que no es materia, sino objeto de la estatua), y otro tanto ocurría en la poesía, donde la materia son las palabras y la forma la composición. Pero además de materia y forma, en la obra de arte también existen «adornos y accesorios» que, en el caso de la poesía son de dos tipos: las figuras poéticas y el ritmo³². La poesía produce «pinturas para los oídos», es *veluti aurium pictura*. Probablemente Escalígero se refería aquí no sólo al aspecto fónico de la poesía, sino también a las imágenes de las cosas, que mediante el oído llegan a la conciencia.

f. En cuanto a la belleza, Escalígero la define conforme a la antigua tradición como un compuesto de la medida, la forma y el color adecuados, destinado directamente a generar placer³³. Parece evidente que la suya es una definición formulada sobre la base de la naturaleza y de las artes plásticas y no sobre la base de la poesía. Es igual que otros escritores de la época, la «causa primera» de lo bello la encontraba Escalígero en la conveniencia. Así, habló de lo bello con mayor frecuencia que sus contemporáneos, pero tampoco pensaba en definir el arte mediante la belleza, o en separar y delimitar las «bellas artes». Además la *pulchritudo* no era, a su modo de ver, un término laudatorio, sino más bien la *venustas* a la cual entendía como *pulchritudinis perfectio*.

Por último, entre las cualidades de la poesía que enumera Escalígero hay una especialmente digna de atención, la de la eficacia (*efficacia*), que define concretamente como *vis quaedam tum rerum, tum verborum, quae etiam audientem propellit ad audiendum*, es decir, como la fuerza del contenido y de las palabras que obliga al oyente a escuchar lo que dicen.

23. *Castelvetro*. Si bien las concepciones de Robortello y Escalígero eran típicas de su época, las de Lodovico Castelvetro (1505-1571) distan bastante del arquetipo quinientista. Castelvetro, autor de una *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* (1570), fue hombre cultivado y docto, muy activo en muy diversos campos: así, durante cierto tiempo, se desempeñó como embajador, ejerció de maestro enseñando derecho y fue poeta latino e italiano, crítico y filólogo. Como sagaz polemista se ganó tantos adversarios que, tachado de «enemigo de Dios y de los hombres» tuvo finalmente que abandonar el país viviendo luego en Ginebra, Lyon y Viena, donde imprimió su poética.

a. La disidencia en sus concepciones va de lleno camino al hedonismo. La utilidad de la poesía, si es que existe, es accidental; lo esencial es el placer; la poesía ha sido creada para agradar; y aunque es posible que —como afirma Aristóteles— sirva también para purificar la mente (*katharsis*), esto también, en cualquier caso, es un placer.

b. Lo más original de Castelvetro fue su convicción de que la poesía se inventó para deleitar y recrear los ánimos de la multitud y el pueblo llano. Las masas disfrutaban con la poesía, pero no entienden nada de ella, ni de sus principios, distinciones, teorías y reglas. La poesía es así para la multitud; la poética, para los hombres cultos.

c. Castelvetro, que conocía bien las diferentes opiniones acerca de las finalidades de la poesía, citaba al antiguo Varrón, sosteniendo que la poesía tiene cuatro objetivos: complacer, enseñar, conmover y sorprender; pero él, personalmente, reducía todos ellos al objetivo único de deleitar. Asimismo, trazó una línea divisoria entre la finalidad de la poesía y sus funciones (*ufficio*). Aunque la poesía tenga una sola finalidad, tiene funciones numerosas: componer la fábula, formar los caracteres, seleccionar las palabras. Estos, que no son sino medios, deben tener en cuenta la finalidad; deparar a los hombres el placer. Como ya hemos señalado, Castelvetro creía que la poesía complace al hombre cuando lo educa, cuando responde a sus deseos, cuando lo permite referir los acontecimientos descritos a la propia vida del individuo, y cuando le hace identificarse con sus protagonistas. El contenido debe ser, por tanto, verosímil, porque de lo contrario la gente no lo creerá y no experimentará placer alguno.

d. La poesía es algo humano y natural, no habiendo en ella, por tanto, ni inspiración ni furor divino (idea que el Renacimiento había asumido de la Antigüedad); estas tesis no son sino ilusiones y creencias de legos, que los poetas no niegan porque les resultan cómodas y halagüeñas²⁵. Las posibilidades de la poesía son limitadas y la invención de los poetas no va muy lejos en cualquier caso.

e. Castelvetro dividió además las artes en las que producen cosas necesarias y útiles, y las que sirven para conservar la memoria de las cosas y acontecimientos. A las primeras pertenecen la arquitectura y la retórica, y a las segundas, la pintura, la escultura y la poesía, así como todas las artes de la escritura en general. Esta idea de que el arte sigue para hacer las cosas perdurables fue una de las tesis favoritas de los antiguos, pero Castelvetro fue acaso el primero que se valió de ella para realzar una división coherente de las artes³⁶.

f. A diferencia de numerosos autores renacentistas, que señalaban el gran parentesco entre la poesía y la pintura, Castelvetro no ve sino diferencias entre ambas; así, la pintura representa cosas verdaderas y la poesía verosímiles; la pintura exige fidelidad, pero la poesía admite embellecimiento.

Castelvetro, que comentó a Aristóteles, se declaraba su adepto, pero en realidad no lo era y ni siquiera se valió del concepto de imitación, interpretando al Estagirita de modo muy personal; así, con razón, criticaba a aquellos que lo habían convertido en un moralista, pero él mismo tampoco acertaba cuando hizo de él un hedonista.

En resumen, el postulado de que la poesía debe tomar en consideración a los lectores —y en concreto a los del nivel cultural que resulta más bajo— el negarle la inspiración, el eludir la imitación, el limitar el papel de la invención, el acercar la poesía a la historia y el contraponerla a la pintura, son características de la poética de Castelvetro que la distinguen de otras teorías de la época.

24. Tasso. Entre los autores de poéticas del Cinquecento figuran también poetas, mas sólo uno de tan gran renombre como Torquato Tasso (1544-1595), el conocido autor de la *Jerusalén libertada*. Así, su obra titulada *Dell'arte poetica* (1587) no contiene reflexiones ni disquisiciones del poeta, sino que es un típico tratado del si-



14. MARCO GIROLAMO VIDA
Grabado de J. J. Boissard, s. XVI.



15. GIROLAMO FRACASTORO
Grabado de Boissard, s. XVI.



16. JULIUS, CAESAR SCALIGER
Grabado de J. J. Boissard, s. XVI.



17. TORQUATO TASSO
 Grabado de J. David, del año 1627.

glo XVI. Tasso, que cursó estudios en Padua, y en tanto que especialista en la materia explicó ética y poética en diversas Academias, escribió su tratado bastante joven, hacia el 1580, cuando aún no conocía ni a Castelvetro, ni a Parrizi, pero sí la obra aristotélica, y la poética y retórica tradicionales. Quizá por ello, en muchos aspectos, fue bastante menos original que aquellos escritores, y sus tesis principales, típicas de la época, sostenían lo siguiente:

a. Cada poema se compone de tres elementos: materia (tema), forma y ornamento. Y la tarea del poeta, una vez escogido el tema consiste en proporcionarle dicha forma y ornamento³⁷. Pero Tasso entendía la forma muy ampliamente, incluyendo en ella la fábula, es decir, cierta relación de acontecimientos.

b. El poema, además de un nivel verbal (*parole*) y otro objetivo (*cose*), tiene también un tercero que es el conceptual (*concetti*); el primer nivel constituye una imagen del segundo, y el segundo, por su parte, del tercero; las palabras son imágenes de conceptos, y los conceptos de cosas. *Parole son imagini e imitarici de concetti*, mientras que *concetti non sono altro che imagini nelle cose*.

c. La finalidad de la poesía —repite Tasso en varias ocasiones— consiste tanto en el placer como en la utilidad³⁸. El medio por el cual logra sus fines la poesía será el verso, pero también, junto con ello, lo maravilloso de la materia. Según una de las definiciones formuladas por Tasso, la poesía es «imitación de una acción excelente, grande y perfecta, realizada en la suprema forma del verso para conmover con sus maravillas las mentes de los hombres y de este modo ser útil». Dicha definición contiene los conceptos de lo útil, la conmoción de las mentes, la forma del poema y la grandeza de la acción, es decir, los elementos principales de la poética de entonces.

d. También tradicional era la idea tassiana de lo bello: la belleza consiste en la proporción de las partes y en los dulces colores; si las cosas son bellas, lo serán por sí mismas (*per se stesse*), y si son bellas una vez, lo serán para siempre. Lo bello está en la naturaleza y las cosas imitadas de la naturaleza son bellas en el arte³⁹. Pero Tasso no incluye la belleza en su definición de la poesía, como si lo bello no concerniera a la poesía sino a las artes plásticas.

e. Los temas de la poesía han de ser tomados de la realidad; la imitación debe ostentar los rasgos de la probabilidad, y ésta no es un adorno sino la esencia misma de la poesía. La poesía, especialmente la épica, además de imitación contiene otro elemento que es la alegoría⁴¹.

f. El poeta tiene muy amplias posibilidades, puesto que es libre de inventar, tiene *licenza del fingere*. Él mismo escoge el tema (materia) y en esto reside su superioridad sobre el orador, a quien el tema se lo sugieren la necesidad o el accidente. El poeta puede hacer de cualquier tema una cosa nueva, y si es verdad que existen ciertas normas de concebir el tema del modo más correcto, el poeta también puede transgredirlas (*violentar*) y conseguir su objetivo valiéndose de la fuerza de su arte (*virtù dell'arte*).

g. Todos estos elementos de la poética —el placer, la utilidad, la verosimilitud, a la par que lo novedoso, lo maravilloso y la obediencia a las reglas— eran ya conocidos antes de Tasso. No obstante lo cual, Tasso no sólo fue un observador sino también co-creador de nuevas normas poéticas y de un género literario que substituyó a la vieja epopeya. Fue creador de una nueva poesía, mas no, curiosamente, de una poética nueva; la teoría cambiaba en la poesía más lentamente que la práctica. Por otra parte, Tasso mantenía contactos con el pintor barroco Tintoretto, no obstante

lo cual, la transición de los lemas renacentistas a los barrocos halló mayor resonancia en su poesía que en su poética, siendo la segunda mucho más conservadora. Hay, empero, ciertas características de su poética que son tan propias de él como de su época.

h. Es bien típica de la era tridentina la lealtad religiosa y poética de Tasso. Los temas de la poesía deben ser inspirados por la verdadera religión, teniendo en cuenta la historia y las particularidades de la época, y eligiendo acontecimientos preñados de grandeza y de nobleza (*grandezza e nobiltà*).

i. La poética de Tasso animaba —al menos hasta cierto punto— a introducir en la poesía ciertos motivos subjetivos, así como un modo lírico que revela precisamente la personalidad del poeta (*apparerà la persona del poeta*).

j. Tasso en principio fue un aristotélico. Así es, por ejemplo, típicamente aristotélico su precepto de que el poeta tome en consideración la capacidad mnemónica del lector. Pero, incidentalmente, también se deja llevar por las concepciones platónicas, afirmando —como si fuera discípulo de Ficino— que la belleza nada tiene que ver con la materia que es de por sí deforme y poco grata.

25. *Possevino y Campanella*. Otra de las corrientes características de la poética de fines del Cinquecento fue la corriente moralista y religiosa, cuya intensificación se debió al concilio de Trento y, aunque no fuese una regla general, la mayoría de sus partidarios provenía de la nueva orden de los jesuitas. Dentro de esta corriente había dos tendencias, la radical y la liberal, siendo sus respectivos representantes, entre otros muchos, Antonio Possevino y el polaco Sarbiewski, del que hablaremos en el capítulo siguiente.

Antonio Possevino (1533 ó 1534-1611), que permaneció largo tiempo al servicio de los Gonzaga, luchó en Francia contra los hugonotes, viajó en misiones político-religiosas a Suiza, en 1580 visitó al zar Iván el Terrible para tratar de la unión de las Iglesias, en los años 1582-1583 estuvo en Polonia en la corte de Esteban Bathori y, finalmente, ya jubilado de la política, enseñó en el colegio de los jesuitas en Padua hasta el fin de su vida. Y justamente en ese período de maestro escribiría, en 1593, su *Tractatio de poesia et pictura*, en el que contraponc a la poesía antigua —que llama étnica—, «la verdadera, que es honesta y sagrada». Y puesto que se conoce lo verdadero y honesto, habrá que decirlo y hacerlo siempre y en todas partes, también en el arte y en la poesía, cuyas medidas de valor serán sólo la utilidad moral y la verdad. Era éste un punto de vista que coincidía con la ideología renacentista, por lo que fue fácilmente admitido por sus contemporáneos, profesándolo también la última poética del siglo XVI, la de Tommaso Campanella (1568-1639), escrita hacia el año 1596, y publicada tan sólo en 1944 (por L. Firpo).

Campanella, dominico y filósofo de renombre, fue un revisionista de numerosas cuestiones, pero no de la estética. Así, su libro contiene toda una colección de conceptos que gozaban en el Renacimiento de aceptación universal y que hoy día suscitan sin embargo dudas abundantes, figurando entre ellos las viejas tesis de que la poesía es un arte imitativo, que su objetivo es enseñar de modo agradable, que su distintivo es la forma versificada y su lenguaje figurado (*voci numerose e figurate*).

Otras concepciones de Campanella eran, en cambio, típicas exclusivamente de los círculos eclesiásticos; así, el primer puesto en la jerarquía poética lo ocupa el poema sacro, seguido del filosófico, del épico y del trágico. La justa convicción de que «las reglas pedantescas obscurecen y aturden el puro y lúcido espíritu del poeta no

condujo a Campanella a una poética sin reglas, siendo ésta tan sólo una protesta contra las reglas aristotélicas. Según Campanella, la poesía debe atenerse a las reglas establecidas por Dios y la naturaleza⁴⁵, aunque en la práctica él mismo siguiera siempre las reglas horacianas.

Sus otras tesis, sin embargo, tienen alguna traza más moderna, como por ejemplo aquella de que la poesía representa el mundo exterior (*esteriorità delle cose*) y que es en resumen adorno de la vida (*ornamentum vitae*).

Luego, en los últimos años del siglo XVI, cristalizarían los conceptos de Patrizi, de Bruno y Zabarelli, más atrevidos que los de Campanella, y que presentaremos en el capítulo dedicado a la estética del 1600. Estos constituyen en efecto un brillante punto final a la poética italiana del siglo XVI, que en la centuria siguiente sería asumida y desarrollada por los franceses.

K. TEXTOS DE LAS POÉTICAS DEL SIGLO XVI

L. G. GIRALDI. *Historiae Poetarum*.
1545. pág. 86

DEFINICIÓN DEL POETA

1. Non male fortasse is dixerit, qui poëtam ita definierit, hominem esse, qui spiritu afflatus magna egregie appositeque cum admiratione loquatur... cui definitioni si par carmen addatur, omnia plane comprehensa videbuntur.

1. Tal vez no haya hablado erróneamente el que ha definido al poeta como un hombre que, inspirado por el espíritu, dice con admiración grandes cosas de forma brillante y apropiada. [...] y si a esta definición se agrega un poema de similar calidad, todo parecerá que ha quedado claramente comprendido.

G. DENORES. *Poetica*, 1588. pág. 2

DEFINICIÓN DE LA POESÍA

2. Arte imitatrice di qualche action humana, maravigliosa, compita, e convenevolmente grande; ò narrando, ò rappresentando con parlar in verso, per purgar, diletando, qualche affetto; ò per introdur virtù negli animi de gli auditori, e de'spettator, a beneficio commune di alcuna ben ordinata republica.

2. Arte que imita cualquier acción humana maravillosa, cumplida y convenientemente grande, narrándola o representándola con su hablar en verso, estando destinada a purificar, deleitando, una pasión o a infundir valor en los ánimos de los oyentes o espectadores, en común beneficio de una bien ordenada república.

G. DENORES. *Discorso*, 1586. pág. 43

LA POESÍA DEBE SER ÚTIL

3. Già habbiamo apertamente fatto vedere, le più parti della tragedia, della comedia, e del poema heroico, la tramutation di fortuna, le peripetie, le agnitioni, il costume, la sentenza non tender quasi ad altro, che alla utilità.

3. Ya hemos demostrado abiertamente que las diversas incidencias de la tragedia, la comedia y el poema heroico, a saber, los cambios de fortuna, las peripecias, los reencuentros, las costumbres y la moraleja casi no tienden a otra cosa que a la utilidad.

1. Si potrebbe dire, che la causa efficiente della Poesia fusse lo stesso Poeta, la formale l'imitatione, la materiale il verso, e la finale il diletto.

L. SALVIATI, *Trattato della Poetica*, manuscrito (Weinberg, 285)

5. Assai mi credo io infino a hora haver mostro la Poesia essere habito, havendo dimostrato, che da essa derivano alcune operazioni, che le più volte sono regulate, e con ordine, e che da altro, che da habito in cotál guisa, e così fatte derivare non potrebbono.

A. S. MINTURNO, *De poeta*, 1559, pág. 102

6. Erit Poetae sic dicere versibus, ut doceat, ut delectet, ut moveat... Dicere enim necessitatis est, delectare suavitatis, movere attinet ad vim dicendi... Eloquendi veri suavitatis, quae mirifice delectat, posita est non modo in his, quae cum iucunditate ac lepore dicuntur, sed etiam in his, quae eleganter et apte et ornate... Sive doceat, sive flectat, optimus poeta semper oblectet.

L. C. CIRALDI, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, 1554, pág. 63

7. Come il giovare ò delle sentenze, et delle cose, che si trattano; così le voci oltre l'espressione del concetto sono tutte del piacere et della vaghezza.

B. LOMBARDI-MAGGI, *Explanationes*, 1550, pág. 134

8. Qui actionem novit, cuius fabula imitatio est, maiori voluptate afficietur, quam is, qui eam ignorat... nam fabulae, quae magis delectant (caeteris paribus) aliis minus gratis sunt praeferendae.

4. Se podría decir que la causa eficiente de la Poesía es el Poeta mismo, la formal la imitación, la material el verso y la final el deleite.

NO LA INSPIRACIÓN SINO EL HÁBITO

5. Creo hasta ahora haber mostrado suficientemente que la Poesía es un hábito, habiendo demostrado que de ella se derivan ciertas operaciones reguladas con buen orden las más de las veces, de tal modo que según está hecha no podría derivar de otra cosa que del hábito.

DESIGNIOS DEL POETA

6. Lo propio del poeta será expresarse mediante sus versos de modo que enseñe, entretenga y conmueva. [...] Pues expresarse es propio de la necesidad, deleitar lo es del encanto y conmover concierne a la capacidad de expresividad. [...] La elegancia de la auténtica elocuencia, que deleita extraordinariamente, está asentada no sólo en lo que se dice con encanto y con gracia, sino también en lo que se dice de forma elegante, conveniente y adornada. [...] Ya instruya o conmueva, el mejor poeta será el que siempre deleite.

UTILIDAD Y PLACER EN LA POESÍA

7. Así como el ayudar es lo propio de las sentencias y de las cosas que se tratan, así también las voces, además de la expresión de los conceptos, producen por entero gran placer y belleza.

8. El que conoce la peripecia de la que la fábula es una imitación, disfrutará más que el que la desconoce. [...] Pues las fábulas que más deleitan (siendo iguales en lo demás) han de preferirse a las menos agradables.

9. Humanum ac naturale est miserere... Cum igitur misereri humanum atque hominibus naturale sit, voluptuosum etiam erit, ac periucundum.

B. GRASSO. *Oratione*, 1566. pág. 7

10. El poeta... così esce fuori della consuetudine delli huomini, o per questo admirabil resta, dilettaudo, e tirando li animi delli ascoltanti con la vaghezza delle parole, la dolcezza delle rime, la varietà e la floridezza delle figure, in modo che non la felice representatione delli costumi, gesti, e actioni alle volte in tal modo ei diletta, e dilettaudo ei tira, che come alienati da noi medesimi ad altro non siamo intenti quanto che a considerar' la leggiadria e felicità di quel poema.

C. A. VIPERANO, *De poetica libri tres*. 1579. págs. 65-66

11. Poëma perfectum, et omnibus numeris absolutum cum Platone pulchrum appello: cui pulchrum et perfectum idem est. Est autem pulchritudo apta partium inter se quodam cum lepore coniunctio.

B. VARCHI. *Lezzioni*, 1590, pág. 576

12. È adunque il fine del Poeta far perfetta e felice l'anima humana, e l'uffizio suo imitare, cioè fingere, e rappresentare cose che rendono gl'huomini buoni, e virtuosi, e per conseguente felici.

G. FRACASTORO. *Naugerius*. 1555, pág. 163 A

13. In universum autem nihil effingendum est aut assumendum ab eo, qui poeta dici meretur, quod aperte a veritate alienum sit... omnia vero qui effingi licet, aut talia per apparentiam sunt, aut significatione et ale-

9. Es humano y natural sentir conmiseración. [...] Por tanto, en la medida en que es humano y natural en el hombre sentir conmiseración, será también placentero y muy agradable.

LA BELLEZA DE LA POESÍA ATRAE LA MENTE

10. Así el poeta... se sale fuera de la costumbre de los hombres, cosa que lo hace digno de admiración, deleitando y arrebatando los ánimos de los que escuchan con la belleza de las palabras, la dulzura de las rimas y el adorno y variedad de las figuras, de tal modo que con la feliz representación de las costumbres, gestos y acciones a veces nos deleita —y deleitándonos nos arrebatamos— hasta tal punto que como alienados de nosotros mismos ya no estamos atentos a otra cosa que a considerar la alegría y felicidad de aquel poema.

DEFINICIÓN DE LO BELLO

11. Entiendo, con Platón, que un poema perfecto y acabado, en todos sus versos es hermoso: para éste, lo bello y lo perfecto es lo mismo. La belleza bien construida, a su vez, es la conjunción, con un cierto encanto, de las partes entre sí.

OBJETIVO Y FUNCIÓN DE LA POESÍA

12. Así, pues, la finalidad del Poeta consiste en hacer feliz y perfecta el alma humana, siendo su oficio el imitar, es decir, fingir y representar aquellas cosas que hacen a los hombres buenos y virtuosos y, en consecuencia, felices.

LA VERDAD EN LA POESÍA

13. En general, nada que sea completamente ajeno a la verdad ha de ser creado o asumido por quien es digno de ser llamado poeta. [...] En realidad éste puede representarlo todo, pero esto es verdadero o en apariencia, o por el significado o mediante alegorías, o bien de acuerdo con las

gorijs talia, aut secundum opiniones hominum vel omnium, vel multorum: alia talia sunt secundum universale ipsum et ideam simpliciter pulchram, sed secundum singulare per apparentiam quidem sunt.

C. FRACASTORO, *ibid.*, 158 c

14. Poeta per se nullo alio moveatur fine nisi simpliciter bene dicendi circa unumquodque propositum sibi.

A. PICCOLOMINI, *Annotazioni alla Poetica d'Aristotele*, 1575, pág. 125

15. Il dire il vero o il falso è cosa al poeta accidentale.

C. P. CAPRIANO, *Della vera Poetica*, 1555 (Weinberg, 732)

16. [Imitatione è] Una representatione di qualche cosa per apparenza, non del vero, che l'apparenza del vero imitatione non è, ma del finto e simulato.

G. P. CAPRIANO, *ibid.* (Weinberg, 733)

17. Li veri poeti debbono di nulla fingere la lor' poesia.

G. P. CAPRIANO, *ibid.* (Weinberg, 733)

18. Le nobili son quelle sole che sono obbietto de più nobili sensi, di più ampla facultà, e appresso hanno il durabile congiunto, quantunque differente, come è la Poetica, la Pittura, la Statuaria...; le ignobili sono tutte quell'altre che sono solamente e semplicemente imitatrici di quelle cose che son'obietto del gusto tanto, o veramente de l'odorato, o del tatto.

G. G. TRISSINO, *La Poetica*, 1529, p. V

19. La bellezza... in dui modi si considera; l'uno de li quali è naturale

creencias de todos o de la mayoría de los hombres: unas cosas se corresponden con lo universal mismo y con la idea simplemente hermosa; otras, en cambio, se corresponden con lo particular a través de su apariencia.

EL ÚNICO OBJETIVO DEL POETA

14. El poeta auténtico no se mueve por otro fin que no sea el de expresarse bien en torno a cada asunto que se haya propuesto.

VERDAD Y FALSEDADE EN LA POESÍA

15. Decir verdad o falsedad es cosa accidental al poeta.

LA IMITACIÓN Y LA VERDAD

16. (Imitación es) representación de una cosa mediante su apariencia; mas no de la verdad, pues la apariencia de lo verdadero no es imitación; sólo lo es si se hace de lo inventado y fingido.

EL POETA CREA DE LA NADA

17. Los verdaderos poetas deben hacer su poesía de la nada.

ARTES NOBLES Y ARTES SIN NOBLEZA

18. Las nobles son aquellas que vienen a ser objeto de los más nobles sentidos, siendo de más amplias dificultades y formando un conjunto más o menos duradero aunque diferenciado, entre ellas la Poética, la Pintura y la Escultura, y no son nobles aquellas otras simples y solamente imitativas de las cosas, objeto tanto del gusto como del tacto o del olfato.

LA BELLEZA NATURAL Y LA AÑADIDA

19. La belleza... se considera de dos modos, uno de los cuales es natural y otro adventicio; es

a l'altro adventizio; cioè che si come nei corpi alcuni sono belli per la naturale corrispondenzia e convenienza de le membra e dei colori, et altri per la cura, che vi si pone, divengono belli: così è nei poemi, che alcuni di essi sono belli per la corrispondenzia de le membra e dei colori che hanno, et altri per qualche ornamento extrinseco, che vi s'aggiunge, s'abbeliscono.

T. CORREA, *Explanationes*, 1587, pág. 23

20. Poetae summa laus est a legibus Historiae longe abscedere et naturalem narrandi ordinem negligere.

AVERROES. *Determinatio in Poetria Aristotelis*, 1481 (Weinberg, 358)

21. Representatores et assimilatores per hanc intendunt instigare ad quasdam actiones, que circa voluntaria consistunt, et retrahere, a quibus erunt necessario, ea quae intendunt per suas representationes aut virtutes aut vicia.

AVERROES, *ibid.*, (Weinberg, 357)

22. Representationes, que fiunt per figmenta mendosa adinuenticia, non sunt de opere poetæ. Et sunt ea, que nominantur proverbia et exempla: ut ea que sunt in libro Isopi et similibus fabulosis conscriptionibus: ideo quod poetæ non pertinet loqui nisi in rebus, que sunt aut quas possibile est esse... fictor ergo prouerbiorum adinuenticiorum et fabularum adinuenit seu fingit indiuiduaque penitus non habent existentiam in re: et ponit eis nomina. Poetæ uero ponunt nomina rebus existentibus.

S. SPERONI. *Opere*, 1740, II, 365-366

23. Chiara cosa è, la imitazione non esser propria dell'uomo, siccome

decir, que así como en los cuerpos unos son bellos por la natural correspondencia y conveniencia de miembros y colores y otros se vuelven bellos por el cuidado que se pone en ello, así también sucede en los poemas, que algunos de ellos son bellos por la correspondencia de sus miembros y colores y otros se embellecen por el extrínseco ornamento que se les añade.

EL POETA DEBE AFIANZARSE DE LA HISTORIA

20. La mayor gloria del poeta es sustraerse de las leyes de la historia y desdeñar la secuencia natural de la narración.

EL OBJETO DE LA POESÍA SON LAS VIRTUDES Y LOS DEFECTOS

21. Artistas e imitadores pretenden, a través de estas obras, estimular a algunas acciones que existen en torno a la voluntad, y tratar, de las que se den por necesidad, aquellas a las que tienden a través de sus representaciones, esto es, las virtudes o los vicios.

LA FICCIÓN NO PERTENECE A LA POESÍA

22. Las ficciones que se producen a través de invenciones que devienen falacias, no pertenecen al género poético. Y existen algunas, que se denominan proverbios y ejemplos, como las que hay en el libro de Esopo y en textos de fábulas parecidos: por ello al poeta no le conviene hablar de esto, sino de aquello que es o que es posible que sea. [...] El autor de proverbios y fábulas inventados concibe y crea, pero los objetos particulares no tienen en el fondo existencia propia, y él les pone los nombres. En cambio los poetas dan nombres a cosas que existen.

EL ARTE NO ES IMITACIÓN

23. Claro está que la imitación no es cosa propia del hombre, como lo es el arte, por cuanto el

è l'arte, però l'arte è sempremai con la ragione congiunta, non già sempre la imitazione: la quale è cosa non pur da noi, ma da cornacchie e da scimmie... Si può discernere da ciascuno occhio, tanto esser l'arte più gentil cosa, che non è l'uso o l'imitazione.

F. ROBORTELLO. *Explicationes*,
1548. pág. 2

24. Quem igitur alium finem poetices facultatis esse dicemus, quam oblectare.

F. ROBORTELLO, *ibid.*, pág. 146

25. Quod si quacras, utra maior voluptas, ansim affirmare, quae ex tragoedia provenit maiorem multo, altius enim peruatit animos, rariusque nobis contingit; maioreque quadam vi fit imitatio illa; quanto igitur difficilius exprimi eam posse scimus, tanto magis, si exacta fuerit, admiramur; maioremque capimus voluptatem.

F. ROBORTELLO. *ibid.*, pág. 2

26. In poeticis mendatiis principia falsa pro veris assumuntur, atque ex his verae eliciuntur conclusiones.

F. ROBORTELLO. *ibid.*, pág. 226

27. Summus est labor, res leves, addito sententiarum pondere, graves officere; parvas extollere; languentes excitare; repentes humi euehere; parum moestis ac luctosis luctum moeroremque adiungere; quae enim aut qualis esset scribentis aut dicentis virtus et artificium, si res suapte natura graves, iucundae, luctuosae et grandes apparerent, non peritia et ingenio ipsius qui aut loquitur aut scribit.

arte siempre ha de ir unido con la razón y la imitación no siempre: pues ésta no es propia nuestra, sino de cornejas y de simios. Y así el ojo de cada uno bien puede discernir que el arte es más gentil que el uso o la imitación.

EL PLACER ES EL OBJETIVO DE LA POESÍA

24. Diremos que el objetivo de la actividad poética no es otro que deleitar.

ADMIRACIÓN POR EL ESFUERZO

25. Pero si preguntas cuál de los dos es el mayor placer, me atrevería a asegurar que es más grande con diferencia el que procede de la tragedia, pues es la que con más profundidad penetra en las almas, nos afecta más extraordinariamente, y la imitación se genera con un esfuerzo mayor; por tanto, sabemos que en la medida en que puede ser representada con mayor dificultad, tanto más la admiramos si está cuidada, y gozamos de un placer mayor.

VERDAD Y FALSEDAD EN LA POESÍA

26. En el ámbito de las mentiras poéticas, son admitidos principios falsos en lugar de principios verdaderos, mas de aquellos se extraen conclusiones que han de ser verdaderas.

MÉRITOS DEL POETA

27. La labor más elevada es hacer de cosas insignificantes cosas serias gracias a la aportación de la solvencia de las opiniones: ensalzar a las pequeñas; estimular a las que dormitan; aplicar tristeza y aflicción a las que son un poco tristes y fúnebres. Pues ninguna habilidad tendrían los que escriben o hablan si las cosas se mostraran por sí mismas serias, agradables, tristes y grandes, y no por la pericia y el ingenio del mismo que habla o escribe.

J. C. ESCALÍCERO, *Poetices libri septem*,
1561. III, c. 97. pág. 368

28. Res ita deducendae disponen-
daeque sunt, ut quam proxime acce-
dant ad veritatem.

J. C. ESCALÍCERO, *ibid.*, I, 1, págs. 2, 6

29. Poetica vero quam et specio-
sius quae sunt et quae non sunt eorum
speciem ponit: videtur sane res ipsas,
non ut alii, quasi histrio, narrare, sed
velut alter deus condere.

J. C. ESCALÍCERO, *ibid.*, II, 11

30. Est in omni rerum genere
unum primum ac rectum ad cuius tum
normam, tum rationem caetera diri-
genda sunt.

J. C. ESCALÍCERO, *ibid.*, II, 1

31. Poesis duabus constat parti-
bus substantialibus: materia et forma.
Statua Caesaris est Caesaris imago:
ita et poema quod ipsum describit,
at statuac materia aes est, aut marmor,
non autem Caesar, Caesar autem obiec-
tum, ut vocant philosophi, aut finis.

Orationis materia quid aliud sit
quam litera, syllaba et dictio? id est
aër, aut membrana, aut mens, in
quibus ea sunt tamquam in subiecto.
Quare in Caesaris statua aes materia:
in Poesi, dictio.

J. C. ESCALÍCERO, *ibid.*, IV, 1

32. Verba duplicem consequun-
tur ornatum: unum ex figuris, alte-
rum a numeris.

J. C. ESCALÍCERO, *ibid.*, IV, c. I, pág. 446

33. Pulchritudo partium est ex
modo, figura, colore conflata species

RELACIÓN ENTRE POESÍA Y VERDAD

28. Las cosas han de ser guiadas y dispues-
tas de modo que se acerquen lo más posible a la
verdad.

EL POETA ES COMO DIOS

29. La poesía establece de la forma más be-
lla posible el aspecto de lo que es y de lo que no
es: parece realmente que no se limita a exponer
las cosas mismas igual que otros, como el come-
diante, sino que las recrea como si fuera un se-
gundo Dios.

LAS NORMAS DE LA POESÍA

30. En todo género de objetos hay una sola
cosa principal y exacta a cuyo modelo y propor-
ción se han de adaptar las demás.

LA MATERIA Y LA FORMA

31. La poesía consta de dos partes sustancia-
les: la materia y la forma. La estatua de César es
la imagen de César: así también le ocurre al poe-
ma que lo describe a él mismo, mientras la mate-
ria de la estatua es el bronce o el mármol, no Cé-
sar mismo; César es el objeto, o, como lo llaman
los filósofos, el fin.

La materia del discurso, ¿qué otra cosa es sino
la letra, la sílaba y la palabra? Es decir, el aire, o
el pergamino, o la mente, las cuales sirven, por de-
cirlo así, de fundamento. Por ello en la estatua de
César el bronce es la materia, y en la poesía, la
palabra.

ORNAMENTOS EN LA POESÍA

32. Las palabras persiguen un doble encanto:
uno gracias a las figuras poéticas y el otro gracias
a los ritmos.

DEFINICIÓN DE LO BELLO

33. La belleza es el aspecto placentero cons-
tituido a partir de la medida, la forma y el color

delectabilis... Quia conveniunt partes, corpus pulchrum est. Igitur pulchritudinis causa convenientia.

L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele*, 1576, pág. 679

34. La poesia fu trovata per diletto della moltitudine ignorante, e del popolo commune, e non per diletto degli scientifici.

L. CASTELVETRO, *ibid.*, pág. 29

La poesia sia stata trovata solamente per diletto, e per ricreare, io dico per diletto e ricreare gli animi della rozza moltitudine, e del commune popolo, il quale non intende le ragioni, né le divisioni, né gli argomenti sottili, e lontani dall'uso degli idioti, quali adoperano i philosophi in investigare la verità delle cose, e gli artisti in ordinare l'arti, e non gl'intendendo conviene, quando altri ne favella, che egli ne senta noia, e dispiacere.

L. CASTELVETRO, *Parere sopra l'ajuto che domandano i poeti alle Muse*, en: *Varie Opere critiche*, 1727, pág. 90 (Weinberg, 286)

35. Veramente la Poesia non ebbe mai principio, o mezzo, o fine da Furore divino infuso dalle Muse, o da Apollo ne' poeti, se non secondo l'opinione del volgo...; la quale i poeti per rendersi maravigliosi, e riguardevoli nel cospetto degli uomini, ajutavano e accrescevano, domandando quel divino soccorso, e facendo sembante d'averlo impetrato.

L. CASTELVETRO, *Correttione d'alcune cose del dialogo della lingua di Benedetto Varchi*, 1572, pág. 79

36. Ci sono l'arti conservative della memoria, quali sono lo scrivere, il dipingere, lo scolpire, il fondere e simili; e di tutte queste più conservativa della memoria e più da commen-

de las partes. [...] El cuerpo es hermoso porque las partes son acordes entre sí. Por tanto, la conveniencia es la razón de la belleza.

EL ARTE PARA LA MULTITUD

34. La poesía fue inventada para deleite de la multitud ignorante y del pueblo llano, y no para deleite de los instruidos.

La poesía fue inventada solamente para deleitar y recrear. quiero decir para deleitar y recrear los ánimos de la grosera multitud y el pueblo llano, el cual no entiende de razones, divisiones y argumentos sutiles y alejados del uso de los bobos, con los cuales se dedican los filósofos a investigar la verdad de las cosas y a ordenar las artes los artistas; y no entendiéndolas resulta que, al hablarles de ellas, deben sentir molestias y disgusto.

LA POESÍA NO ES FURORE DIVINO

35. En verdad que la Poesía nunca tuvo principio, ni medio, ni final en el Furor divino infundido en los poetas por Apolo o las Musas, sino es solamente en la opinión del vulgo...; opinión que los poetas, para hacerse admirar y respetar a la vista de los hombres, apoyaban y acrecían, pidiendo justamente tal divino socorro y dando la apariencia de haberlo impetrado.

DOS CLASES DE ARTES

36. Existen artes conservadoras de la memoria, como son escribir, pintar, esculpir, fundir y similares; y de todas éstas, la más conservadora de la memoria y la que más le encomienda cualquier cosa que sea es el escribir, mediante el cual se con-

dare quanto sia a ciò, è lo scrivere, per lo quale la memoria si conserva in lunghezza di tempi e in lunghezza di mente humane più che non si fa per niuna altra arte... Ci sono l'arti non conservative dalla memoria, ma operative d'effetti necessari o utili a gli huomini, quali sono l'architettura, la capitaineria l'eloquenzia e simili... Conciosiacosache tutte queste arti non conservative di memoria operative d'effetti necessari o utili agli huomini habbiano la loro perfettione e consistano per sé senza aiuto d'altra cosa, ma l'arti conservative della memoria, come pogniamo lo scrivere, non ha né può havere l'essere suo compiuto senza l'aiuto d'alcuna altra arte o effetto d'arte o d'altra cosa memoravole che si prenda per soggetto da rammemorare.

T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica* (ca. 1569)
(ed. Solteri. 1901) pag. 3

37. A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a scegliere materia tale, che sia atta a ricevere in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi; a darle questa tal forma: e a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti, eh' a la natura di lei siano convenevoli.

T. TASSO, *Lezione sopra un Sonetto*,
1582 (ed. Cuasti, 1875) II. pag. 124

38. Dovendo il poeta dilettere, o perchè il diletto sia il suo fine, come io credo, o perchè sia mezzo necessario ad indurre il giovamento, come altri giudica; buon poeta non è colui che non diletta, nè diletta si può con quei concetti che recano seco difficoltà ed oscurità; perchè necessario è che l'uomo affatichi la mente intorno a l'intelligenza di quelli; ed essendo la fatica contraria a la natura degli uomini ed al diletto, ove fatica si trovi, ivi per alcun modo non può diletto ritrovarsi.

serva la memoria todo a lo largo de la mente humana más que en el caso de ningún otro arte... Y hay también otras artes no conservadoras de la memoria, aun produciendo efectos útiles o necesarios a los hombres, como son la arquitectura, el caudillaje, la elocuencia y otras similares. Y es cosa sabida que todas estas artes no conservadoras de la memoria, pero productoras de efectos útiles o necesarios a los hombres, tienen su propia perfección y se bastan a sí mismas, sin ayuda de otras cosas; en cambio, las artes conservadoras de la memoria, como por ejemplo el escribir, no tienen ni pueden tener toda su esencia sin ayuda o efecto de otro arte o de algo memorable que se tome como sujeto del recordar.

MATERIA. FORMA Y ORNAMENTO

37. Tres cosas debe observar todo aquel que se propone escribir un poema heroico: escoger una materia que sea apta para recibir en sí la forma excelentísima que el artificio del poeta trate de inducirle: darle dicha forma, y revestirla por último con los más exquisitos ornamentos que sean convenientes a su naturaleza.

LA POESÍA PRECISA DE CLARIDAD

38. Debiendo el poeta deleitar, ya porque el deleite sea su fin, según yo creo, o porque sea el medio necesario para inducir a provecho, según lo creen otros, no es buen poeta aquel que no deleita, ni tampoco es posible deleitar con aquellos conceptos que se acompañan de oscuridad y dificultad, pues hacen necesario que el hombre esfuerce su mente por tratar de entenderlos; y siendo la fatiga muy contraria tanto al deleite como a la misma naturaleza de los hombres, donde existe fatiga no podrá en modo alguno haber ningún deleite.

39. Opera de la natura è la bellezza, la qual consistendo in certa proporzione di membra, con grandezza convenevole e con vaga soavità di colori, queste condizioni che belle per se stesse una volta furono, belli sempre saranno... Se la proporzione de le membra per se stessa è bella, questa medesima imitata dal pittore e da lo scultore per se stessa sarà bella; e se lodevole è il naturale, lodevole sarà sempre l'artificioso, che dal naturale dipende.

39. La belleza es la obra de la naturaleza, y consistiendo aquella en una cierta proporción de los miembros, adecuado tamaño y hermosa suavidad de los colores, las mismas condiciones que una vez fueron bellas por sí mismas lo deben de ser siempre... Si la proporción entre los miembros es bella por sí misma, imitada por el pintor y el escultor, igualmente por sí ha de ser bella; y si es de alabar lo natural, también lo ha de ser siempre lo más artificioso por depender a su vez de lo natural.

T. TASSO. *ibid.*, pág. 10/11

RELACIÓN ENTRE POESÍA E IMITACIÓN

40. La poesia non è in sua natura altro che imitazione... Non può dunque parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile; ed in somma, il verisimile non è una di quelle condizioni richieste ne la poesia a maggior sua bellezza e ornamento: ma è propria e intrinseca de l'essenza sua.

40. Por su propia naturaleza, la poesía no es sino imitación [...] no pudiendo, por tanto, ninguna parte de la poesía ser separada de lo verosímil; por lo cual, en suma, lo verosímil no es una de las condiciones requeridas en la poesía por su mayor belleza y ornamento, sino algo intrínseco y propio de su esencia.

T. TASSO. *Allegoria*, 1581. (ed. Perchacino)

RELACIÓN ENTRE IMITACIÓN Y ALEGORÍA

41. L'Heroica Poesia, quasi Animale, in cui due Nature si congiungano, d'Imitatione, e d'Allegoria è composta, con quella alletta a sé gli animi, e gli orecchi de gli huomini, e maravigliosamente gli diletta, con questa nella Virtù, ò nella scienza, ò nell'una, e nell'altra gli amaestra... Ma l'imitatione riguarda l'attioni dell'uomo, che sono a i sensi esteriori sottoposte... L'Allegoria all'incontro rimira le passioni, e le opinioni, e i costumi, non solo in quanto essi apparino; ma principalmente nel lor essere intrinseco, e più oscuramente lo significa con note, per così dire misteriose, e che solo da i conoscitori della Natura delle cose possono essere a pieno comprese.

41. La Poesía Heroica, semejante al Animal en el que se conjugan dos naturalezas, se compone de Imitación y Alegoría; con la primera atrae hacia sí los ánimos y oídos de los hombres mientras maravillosamente los deleita, y con la segunda los instruye en la Virtud o en la ciencia, o en la una y la otra juntamente. [...] Pero además la imitación afecta a las acciones del hombre, sometidas como están a los efectos exteriores. [...] Y al contrario la alegoría atañe a las pasiones, costumbres y opiniones, y no sólo en su apariencia sino sobre todo en su esencia intrínseca, todo lo cual oscuramente lo simbolizan esas notas que diríamos misteriosas y que sólo pueden ser plenamente comprendidas por quienes son conocedores de la Naturaleza de las cosas.

42. Non è alcun dubbio che la virtù de l'arte non possa in un certo modo violentar la natura de la materia, si che paiano verisimili quelle cose che in se stesse non son tali, e compassionevoli quelle che per se stesse non recarebbono compassione, e mirabili quelle che non portarebbono meraviglia: così anco non v'è dubbio che queste qualità mollo più facilmente, ed in un grado più eccellente, non s'introduchino in quelle materie che sono per se stesse disposte a riceverle.

T. CAMPANELLA, *Poetica*, 1569.
(ed. Firpo, 1944), pág. 109

43. Si vede poi, che gli antichi non si sottomettavano mai a regole prefisse a loro, se non da Dio, da cui sono ispirati i buoni, e dalla natura, che si deve imitare, perchè invero queste regole pedantesche oscurano ed ammazzano lo spirito puro e lucido del poeta, che in ogni cosa si transmuta facilmente e di ogni cosa parla.

EL ARTE PUEDE VIOLENTAR EL TEMA

42. No existe duda alguna de que la fuerza del arte puede en cierto modo violentar la naturaleza de todo tema de manera que resulten verosímiles aquellas cosas que por cierto no lo son, dignas de compasión las que por sí mismas no serían compadecidas, y maravillosas aquellas que nunca deberían producir maravilla alguna; pero tampoco hay duda de que las mismas cualidades pueden inducirse más fácilmente, y en grado superior, en el caso de aquellos temas predispuestos por sí mismos a integrarlas.

SÓLO IMPORTAN LAS REGLAS QUE PROVIENEN DE DIOS Y DE LA NATURALEZA

43. Así, se ve que los antiguos nunca se sometieron a unas reglas por ellos prefijadas sino sólo por Dios, en quien se inspiran los buenos, y en la naturaleza, que es digna de imitarse; pues en verdad que las reglas pedantescas oscurecen y aturden el puro y lúcido espíritu del poeta, que fácilmente se transmuta y que nos habla de todo tipo de cosas.

4. TEORÍA DE LAS ARTES PLÁSTICAS DEL SIGLO XVI

1. *Tratados*. En el curso del siglo XVI se escribió poco sobre estética en general, pues aunque hubo trabajos dedicados a la poesía y a las artes plásticas, los de poesía no mencionaban la plástica y viceversa. Ello no obstante, en esos tratados particulares se planteaban los problemas de lo bello y del arte, de la imitación y de la inspiración. Así, un grupo de escritores se dedicó a la teoría de las artes plásticas, y otro a la poética, siendo Lodovico Dolce el único que trató de ambas, pero no tanto como especialista sino por su condición de polígrafo. Concretamente, la literatura concerniente a la teoría de las artes plásticas, muy modesta en el siglo XV (pese a la gran obra de Alberti), y prácticamente inexistente a principios del XVI, reviviría a mediados de la centuria, gracias a la obra de los autores que a continuación se citan^a.

^a A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940.

1. Benedetto Varchi, *Lezzione sopra la pittura e la scultura*, 1546, obra ampliada en *Due lezioni* e impresa en Florencia en 1549. Otro trabajo de Varchi el *Libro della beltà e della grazia*, se editó póstumamente, en 1590.

2. Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venecia, 1548.

3. Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura*, Venecia, 1548.

4. Antonio Francesco Doni, *Disegno*, Venecia, 1549.

5. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557.

6. G. A. Gilio, *Due dialoghi degli errori de pittori*, Camerino, 1546.

7. Vicenzo Danti, *Trattado della perfetta proporzione*. Florencia, 1567 (sólo el primer Libro).

8. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bologna, 1582.

9. Raffaele Borghini, *Il riposo*, Florencia, 1584.

10. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milán, 1584 (versión abreviada: *Idea del tempio della pittura*, Milán, 1590).

11. Gregorio Comanini, *Il Figino*, Mantua, 1591.

12. Federigo Zuccaro (también llamado Zuccari). *L'idea de'scultori, pittori e architetti*, Turín, 1607 (aunque el tratado fue impreso en el siglo XVII, lo más probable es que fuera escrito en el XVI).

Entre los restantes tratados italianos sobre teoría del arte que podemos considerar de menor importancia, casi todos ellos se han vuelto a publicar en nuestros tiempos, entre otros, en *Trattati de'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, por P. Barocchi, 3 volúmenes. 1960, con valiosos comentarios del editor.

A estos tratados de teoría general de las bellas artes debemos añadir además el tratado de arquitectura escrito por:

13. Andrea Palladio. *Quattro libri dell'Architettura*, Venecia, 1570^b.

En cuanto a otros tratados arquitectónicos —el de Serlio (1537), el de Vignola (1562)— son libros de ilustraciones, prácticamente sin texto ni opiniones teóricas. Por lo demás, importa destacar:

14. El comentario a Vitruvio de Daniele Barbaro, impreso en Venecia en 1556 (que tuvo su precursor en el comenario de Cesare Cesarino, Como, 1521).

15. La gran obra biográfica de Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, Florencia, 1550, (segunda edición, corregida, Venecia, 1568). Las biografías de Vasari contienen múltiples observaciones parciales, que implican en su conjunto todo un sistema estético.

De entre estos autores, cinco editaron sus trabajos en Venecia, tres en Florencia y uno en Milán. En cuanto a su procedencia, ya había terminado la primacía de Florencia, aunque fueran naturales de la misma Vasari y Varchi. La mayoría, en efecto, eran venecianos y lombardos.

2. *Los autores*. En aquella época, los filósofos se interesaban por la poética, mas no por las artes plásticas. Otro tanto se refiere a los filólogos eruditos, a excepción de Varchi y Danti. Barbaro y Comanini eran religiosos, y entre los tratadistas, la mayoría eran artistas, pintores en especial, destacando entre ellos Vasari, Lomazzo —quien empezó a escribir al quedarse ciego— y Zuccaro. Pino en tanto que pintor no dejó buen recuerdo, pero fue en cambio un hábil escritor. En una

^b Hay edición española de este tratado: *Los cuatro libros de arquitectura*, Akal, Madrid, 1988, Colección Fuentes de Arte.

especie de encuesta sobre pintura y escultura, organizada por él en 1546, tomaría parte el propio Miguel Ángel, más dos insignes pintores —Pontormo y Bronzino—, y el escultor Cellini, sin contar a los menos conocidos.

Otro grupo de escritores, autores de tratados sobre arte lo forman hombres sin profesión definida, medio enciclopedistas, medio divulgadores, que escribían sobre diversos temas y entre los cuales figuran Dolce, Doni y Biondo. Además este último escribió también sobre medicina, astronomía, fisiognomía e incluso compuso un catálogo de las famosas cortesanas romanas.

3. *Tipos de tratados.* Había dos clases de libros de arte; por un lado, exposiciones sistemáticas que trataban diversos problemas, o, a veces, un solo tema (como, por ejemplo, el tratado de Danti, dedicado a la proporción), y por otro, los diálogos (como los de Pino, Dolce, Gilio o Comanini) que solían tratar de un solo asunto ofreciendo diversas soluciones.

La *Lezione* de Varchi consta de tres disputas: una define el arte detalladamente, en otra se compara la pintura con la escultura y en la tercera, con la poesía. La *Idea del tempio della pittura* de Lomazzo es obra más amplia y aparte de una historia de la pintura tiene capítulos dedicados a la nobleza de este arte y su utilidad, a los conocimientos precisos para el pintor, a las obras maestras y tipos de la pintura, a la proporción, el movimiento, el color, la luz, la perspectiva, la composición y la forma, a la fijación de las bellas proporciones, a los distintos modos de realizar las tareas y designios del pintor, y, finalmente, a las proporciones del cuerpo humano, que debe ser el modelo de las obras.

4. *El arte de la época.* A mediados del siglo XVI, es decir, en el período en que se escribieron la mayoría de los tratados teóricos, la situación de las artes era muy compleja; aún estaba vivo el recuerdo directo de los grandes maestros de la generación anterior y vivían todavía, y seguían creando, Miguel Ángel y Tiziano. Pero gracias a Rosso y a Pontormo se iba perfilando una nueva corriente; Miguel Ángel abandonó el clasicismo, y el manierismo convencional cristalizaba. Convivían, pues, la corriente clásica, la manierista y la barroca, cada una de ellas en diversas variantes. Pero la teoría, a pesar de que fuera cultivada en gran parte por los propios artistas, no reflejaba aquella diversidad, mostrándose relativamente independiente del estado concreto de las artes y apareciendo uniforme en su conjunto.

5. *Definición y división de las artes.* El arte como tal no era el tema fundamental de los tratados del Cinquecento, y la belleza sólo accidentalmente era mencionada en ellos. Unicamente en el tratado de Varchi se encuentra una definición y clasificación detallada de las artes¹, de carácter programáticamente aristotélico: el arte es *abito intellettivo che fa con certa vera ragione*. Es *abito*, es decir, permanente predisposición, a diferencia de las *inclinazioni* pasajeras; es cultivado con la *ragione*, o sea, conforme a los principios racionales. Es esta, pues, una definición concordante con la concepción tradicional del arte, una concepción amplia, cuyo alcance sobrepasa los límites de las bellas artes. Pero Varchi comprendía que su definición era ambigua, porque incluía en las artes a las ciencias, aunque el arte propiamente dicho fuera lo opuesto a las mismas. Fue, sin embargo, la suya una concepción generalmente admitida en el siglo XVI, y Lomazzo, que escribió aproximadamente medio siglo más tarde, se valió de parecida definición: «el arte es cierta regla de carácter inmutable de cómo realizar unas u otras cosas».

Varchi realizó además algunas clasificaciones del arte, distinguiendo entre así:

1. artes cultivadas por necesidad, utilidad y placer; 2. artes liberales y vulgares; 3. artes que dejan o no dejan su producción; 4. artes que se aprovechan de la naturaleza — como la caza — y aquellas otras que producen sus obras por sí mismas; 5. artes principales (como la arquitectura) y artes secundarias. Las suyas eran distinciones antiguas, pero Varchi, en cierto modo las transformó, cuestionando la tesis de que las artes que no dejan sus productos sean artes en el sentido más estricto del término. Asimismo separó también las artes que inician una acción y dejan luego su desarrollo a la naturaleza (como la agricultura); aquellas otras cuyas actividades pueden ser substituidas por la naturaleza (así la medicina); artes que producen sus herramientas, y artes que las encuentran en la naturaleza; artes que toman sus temas de la naturaleza (la escultura) y artes que los toman del arte mismo (la tejeduría) o de ambos (la arquitectura). No obstante ciertas innovaciones, Varchi no lograría separar las bellas artes como grupo especial, aunque el proceso encaminado hacia su separación hubiera comenzado en este siglo, y aunque además lo iniciaran algunos hombres que tenían una preparación lógica e histórica muy inferior a la de Varchi. El proceso germinaría seguramente en los círculos de Miguel Ángel, siendo el punto de partida el concepto de *disegno*, que permitió asociar pintura, escultura y arquitectura en un mismo conjunto, y Danti habla explícitamente de las *arti del disegno*¹⁸, y de otros círculos surgiría el intento de reunir bajo el concepto de las artes las del diseño y la literatura.

6. «Tres hermanas». Unir conceptualmente lo que reúne a la pintura, escultura y arquitectura no fue tarea fácil. La práctica logró enlazarlas antes que la teoría, y así en las pinturas renacentistas dichas artes aparecen juntas con más frecuencia que en las disquisiciones de los teóricos. Un dibujo de Stradano, la *Academia de bellas artes*, conocido por el grabado de Cornelis Cort de 1578, representa a un grupo de pintores, escultores y calcógrafos trabajando juntos. Asimismo, esta unión era representada alegóricamente. El libro de Jacopo Franchi *De excellentia et nobilitate delineationis* lleva en primera plana un dibujo de Jacopo Palma, que es una alegoría donde aparecen juntas pintura y escultura. En la siguiente centuria semejantes alegorías eran ya bastante numerosas, pudiendo citar aquí a guisa de ejemplo el dibujo de Le Brun que abre las *Conférences de l'Académie* (1670) o uno de los grabados incluidos en la obra de Freart de Chambray *Parallèle de l'architecture antique et moderne* (1702) que representa a «tres hermanas» (*tres sorores*), la arquitectura, la pintura y la escultura.

7. *Parangones*. Un interés mucho mayor que definir o clasificar las artes despertaba en el Renacimiento el compararlas y establecer cuál de ellas era la más perfecta. La pregunta atañía especialmente a la pintura y escultura. Varchi hizo en 1546 una especie de encuesta entre dicho tema entre los artistas (fue ésta, seguramente, la primera encuesta realizada en la historia del arte) y él mismo compuso escrupulosamente los argumentos de ambos bandos, argumentos que hoy día, más que justos y acertados, nos parecen testimonios fehacientes de la mentalidad renacentista. Según Varchi, la pintura

1. tiene un alcance más amplio que la escultura porque puede imitar todos los objetos de la naturaleza,
2. imita además con mayor perfección que aquella,
3. exige mayor esfuerzo intelectual (pero no físico),
4. se basa en el «gran diseño», que en otras artes no es indispensable,

5. se vale de la perspectiva, gracias a lo cual hace «cosas maravillosas y sobrenaturales»,

6. es más rápida,

7. y depara más placer, sobre todo gracias a los colores.

En cambio, a favor de la escultura se puede afirmar que

1. es más antigua que la pintura (el Renacimiento repetía dócilmente esta dudosa tesis de Plinio)

2. es más duradera,

3. y es más auténtica, porque la pintura obra con ilusiones; así la relación entre pintura y escultura es la misma que entre ser y parecer (*essere e parere*).

A los arriba mencionados, los demás encuestados añadían otros argumentos. El escultor Benvenuto Cellini afirmaba que la escultura es muchísimo más perfecta que la pintura, porque una estatua tiene ocho aspectos y un cuadro sólo uno; y además la escultura es según él «la madre de todas las artes plásticas». El cuadro no es sino una especie de reflejo en un espejo o sobre el agua, y la relación entre éste y una estatua es la misma que entre la sombra y el objeto que la proyecta.

El escultor Tasso, por su parte, matizó y profundizó en el problema; pero no queriendo entrar en disquisiciones sobre si la pintura es menos duradera que la escultura, o sobre cuál de ellas es más agradable, se preguntó cuál es más noble, y su respuesta fue favorable a la escultura porque ésta tiene mayores aspiraciones y representa el ser y no las apariencias.

El pintor Bronzino, por su parte, rechazaría las pretensiones de los escultores a la superioridad. No es que la escultura como tal sea más duradera, lo es sólo el material, que no es obra ni mérito del artista. ¿Qué la escultura exige mayor esfuerzo físico?

Precisamente dicho esfuerzo es causa de que la escultura sea un arte inferior, porque aquél hace de ella un simple arte mecánico.

El pintor Vasari defendió también la superioridad de la pintura, al considerar las dificultades que supone; así en la escultura las convexidades provienen del material, mientras que en la pintura son cuestión de maestría, dando prueba de las facultades del artista (*esprime il valor dello intelletto*). La pintura es además superior dada su mayor conformidad con la naturaleza, pues sabe representar más cosas que la escultura. Pero Vasari añadía que desde este punto de vista, la arquitectura está por encima de ambas artes (*più perfettamente alla natura si accosta*). Estos argumentos testimonian al tiempo cómo se entendía la naturaleza y su representación.

El pintor Pontormo tenía menos clara la superioridad de su arte, arguyendo no obstante que la pintura no sólo imita a la naturaleza sino que la corrige y enriquece, haciendo cosas que la naturaleza nunca ha hecho y otorgándoles más gracia.

La ya expuesta opinión de Miguel Ángel, que fue expresada con ocasión de esta encuesta, puso fin a la disputa. Y también Varchi presentaría conclusión parecida a la par que inesperada: en el fondo no hay ninguna diferencia entre pintura y escultura ya que ambas tienen la misma finalidad —la imitación—, así como la misma forma —su dibujo—. Son «un solo arte», dijo éste en términos de la filosofía de entonces, tienen la misma esencia y sólo difieren sus accidentalidades². Así, pues, el Renacimiento que con tanto afán contraponía y comparaba las artes, cayó en el otro extremo, llegando a la conclusión de que no existía entre ellas ninguna diferencia.

Aunque con menos frecuencia, también se solían establecer otros parangones, preguntándose si es superior el arte o lo es la ciencia, si las artes o la naturaleza (así las comparó Gilio), si las artes plásticas o la poesía. En general, los artistas plásticos mostraban poco interés por la poesía, a excepción de Varchi, erudito y hombre de letras, que conocía bien los principios de la *aequa potestas* y el *ut pictura poesis* horacianos.

Pero si la poesía es un arte, ¿en qué sentido lo es?, se pregunta Varchi. Naturalmente, no en el de producir objetos reales. Pero es arte en el sentido de que está sujeta a reglas, así como porque imita a la realidad, del mismo modo en que lo hacen las artes plásticas. La diferencia estriba en que la plástica imita desde el exterior y la poesía lo hace desde el interior. Incluso llegó a afirmar (sin mostrar en ello demasiada responsabilidad) que las artes plásticas y la poesía son como el cuerpo y el alma, señalando al tiempo que la pintura y la poesía se ayudan mutuamente; sin Dante no se hubiera hecho nunca la Sixtina.

8. *La problemática*. De todo el conjunto de problemas tradicionalmente planteados por las múltiples teorías —que seguían vigentes en las poéticas—, en el campo concreto de la teoría del arte algunos fueron relegados a un segundo plano. Así, cesó el interés por determinar las finalidades del arte (¿placer o utilidad?), preocupándose por lo útil los filósofos morales, mientras que los artistas se contentaban con el placer y tampoco los teóricos se preguntaban ya si las artes estriban en habilidad o inspiración. La inspiración era tema de reflexiones para los filósofos platonicos, mientras que a los artistas sólo les interesaba la maestría. En cambio sí suscitaba gran interés el problema de la relación entre el arte y la naturaleza: ¿Debe el artista aprender de ella debe adaptarse a ella o deberá lograr hacer las cosas mejor que ella? ¿Existe en el arte —junto a lo proveniente del exterior, de la naturaleza— un factor interior, proveniente del artista?

Asimismo, se prestaba mucha atención al problema de las proporciones y los cánones: ¿se podrán definir y establecer o bien tiene el artista que prescindir de ellos y substituirlos por la intuición? Y también era de suma importancia el problema de la belleza en el terreno del arte: ¿en qué consiste ésta? ¿consistirá real y solamente en la proporción de las partes?

9. *Arte y naturaleza*. La interdependencia entre el arte y la naturaleza era el *locus communis* de la teoría del arte del siglo XVI. Vasari menciona el problema en diversas ocasiones: «Nuestro arte es, principalmente, imitación de la naturaleza». «La imitación de la naturaleza dirige el desarrollo del arte». «Tanto más perfecto es el artista cuanto más se acerca a la naturaleza». Varchi afirma que la pintura y la poesía participan del mismo ideal, consistente en «imitar al máximo la naturaleza». Y Dolce añade que «la pintura no es otra cosa sino imitación de la naturaleza; quien en sus obras se acerca a ella es un maestro perfecto», y en cambio aquél en cuyas obras falta dicha similitud no será pintor (*E quel pittore, a qui questa similitudine manca, non è pittore*). Gilio expresa la misma idea con distintas palabras: «En el arte lo más importante es la verdad: y es mejor supeditar la belleza a la verdad que la verdad a la belleza». Pero, por otro lado también afirma que el arte es una hermosa mezcla de la verdad con la falsedad (*leggiadra mescolanza di cose vere et finte*).

El propio Vasari también se contradice en cierto modo: por un lado afirma que «nadie puede hacer obras parecidas exactamente a la naturaleza» y por otro que

«no todo en la naturaleza es bueno. La naturaleza crca a veces de modo extraño y accidental. Tiene elementos que no son hermosos». Y el arte suele tener gracia y perfección que están fuera del alcance de la naturaleza, por lo que a veces el arte puede vencer a la naturaleza (*natura vinla dall'arte*)⁵.

Parecidas resultan las opiniones de otros escritores, en cuyo programa figuraba el postulado de someter el arte a la naturaleza, aunque luego en la práctica diseñaban del mismo. La naturaleza no es el único material, ni su único fin, ni su único modelo, ni la única manera de comprobar su perfección. Dolce dice que «el pintor no sólo debe tratar de imitar a la naturaleza sino que también de superarla»⁹. Danti creía que el arte suele ser más perfecto que la naturaleza, que dista mucho y es independiente de ella. No cabe duda alguna de que el arte del diseño puede representar todas las cosas visibles, pero también puede realizar nuevos conjuntos y cosas que parecen inventadas por el arte¹⁴. El arte es imitación, pero no representación. Pontormo sostiene que la pintura hace cosas que la naturaleza no ha hecho, tratando de animar el lienzo, aunque, por otra parte, teme que los pintores lo hagan con excesivo atrevimiento. En cuanto a Pino, dice que la pintura es una invención que enseña lo que no hay²¹, mientras que a juicio de Zuccaro el arte imita a la naturaleza al tiempo que compite con ella (*emulando la natura*)⁴¹.

Todas estas opiniones implicaban cierta libertad del artista, aunque ésta se mencionara poco en los tratados y no se hablara de ella de una forma explícita. Pero Pablo Veronés, en un interrogatorio del tribunal de la Inquisición de 1573 diría de este modo: «Nosotros los pintores disfrutamos de las mismas libertades que los poetas y los locos». Explicaba así que al pintar un cuadro histórico, completaba las figuras históricas con otras ficticias cuando así lo requería la composición del lienzo y recurría a licencias análogas a las poéticas afirmando que las artistas también tienen derecho a utilizarlas.

Ya en la Antigüedad se podía observar un profundo dualismo en la concepción de la naturaleza; si el arte ha de imitar la naturaleza, esto puede significar dos cosas diferentes; o la imitación de las leyes que la rigen o la imitación de su aspecto. El primer concepto derivaba de Demócrito y el segundo de Platón. La teoría moderna del arte asumió primero la concepción platónica, pero paso a paso se fue acercando a la de Demócrito; así, si Alberti todavía profesaba la primera, Leonardo ya era partidario de la segunda. Y en el siglo XVI a estas concepciones se añadió la tesis de que el arte antiguo profundizó y puso en práctica las leyes de la naturaleza mejor de lo que lo hubiera hecho la naturaleza misma, por lo que por ello puede constituir un modelo en el terreno del arte igual de bueno o mejor que la propia naturaleza⁶.

10. *La imitación.* La tesis de que el arte es una imitación de la naturaleza era generalmente aceptada, pero dicha imitación era concebida de manera muy particular, no como simple copia o representación de la naturaleza. Así, entre imitación y representación, hay la misma diferencia que entre narración y poesía, afirma Danti¹⁵.

⁵ J. Bialostocki, *Pojecie natury w teorii sztuki renesansu*, en: *Estetyka*, t. III, 1962, págs. 203 y sigs.; y en inglés: *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity en: The Renaissance and Mannerism. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, II, 1963, pág. 19. Véase E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, 1960, pág. 30: «Classical art itself, in manifesting what natura naturans had intended but natura naturata had failed to perform, represented the highest and "truest" form of naturalism».

Se representan las cosas tal como se las ve, y se las imita tal como deberían verse. Al imitar se realiza una selección; tanto Danti como Pino hablan de este «procedimiento selectivo». Danti refería la representación de la realidad no sólo a la pintura y la escultura, sino también a la arquitectura, demostrando así cuán ampliamente entendía la imitación. El pensamiento estético se alzaba, pues, del concepto platónico de «copiar» aunque seguía empleando el término (platónico) de «imitación».

— Pero dicho concepto no constituía ningún impedimento para considerar al artista como creador. Más de uno de los teóricos de la época escribió que el arte era igual a la naturaleza y que incluso la substituía. Y Zuccaro acostumbraba decir que el arte abre nuevos paraísos.

11. *El diseño.* Lo que en el arte no está tomado del exterior, es decir, de la naturaleza, proviene claramente del interior, del artista. Para los escritores del siglo XVI el elemento interior era el más importante. Así, decía Varchi, aristotélico, que las cosas del arte difieren de las naturales por tener las primeras el principio en sí mismas, y las segundas fuera de sí, en el artista¹. Luego Vasari, en la biografía de Giulio Romano, expresará esta misma idea de modo más sencillo, ya que «las artes —dice— provienen de la mente».

Al enunciar semejantes opiniones, estos autores no se referían a la experiencia subjetiva del artista sino al modelo, la forma, la intención o la idea, que estaban en su mente. Y estas numerosas concepciones se unirán en el Renacimiento la del *diseño*.

Como casi todos los términos renacentistas en teoría del arte, el *diseño* provenía del latín, de la palabra *designatio*, pero al pasar a la lengua vulgar su significado cambió más que el de otros términos. La voz latina había tenido el sentido abstracto de marcar, señalar y designar. Y el *diseño* italiano conservó el sentido primitivo cobrando al tiempo el de dibujo. Y evolución semejante tuvo lugar en francés, aunque en este caso al término *dessein* (diseño, intención) y el de *dessin* (dibujo) tengan ortografía diferente. Pero en italiano no hay siquiera esta diferencia, por lo que el concepto de diseño-dibujo encierra un matiz de intencionalidad y la voz *diseño* denota una cosa física, con connotaciones psíquicas. Ya Alberti definió el *diseño* como un «fuerte plano, nacido del espíritu, ejecutado en las líneas y los ángulos». Dolce denominó con este nombre la forma que el artista proporciona a las cosas, y Vasari dudaba del buen uso de esta palabra, pues el *diseño* era para él o bien la forma en la mente, o bien la forma trazada con las manos. Sin embargo, era más importante la primera acepción, que presuponía que la mente encuentra en cosas particulares una «forma» o «idea», o —como decía Vasari— «un juicio general»; es según esta forma o esta idea que el artista logra modelar su obra; y esta forma o idea se realiza además en el dibujo.

Cesare Ripa, en su *Iconología* (de la que hablaremos ampliamente a continuación) llama al diseño «padre de la pintura, escultura y arquitectura» y «nervio de todas las cosas agradables», pues la belleza de la obra de arte se debe al dibujo. Ripa representó al *diseño* alegóricamente como un efebo que sostiene con la diestra un compás y en la siniestra un espejo. El compás significa que el diseño consiste en la medida y que es bueno cuando se atiene a simples proporciones, mientras que el espejo significa que el diseño no representa al mundo exterior sino al contrario al alma, a aquella fantasía que contiene las formas de las cosas.



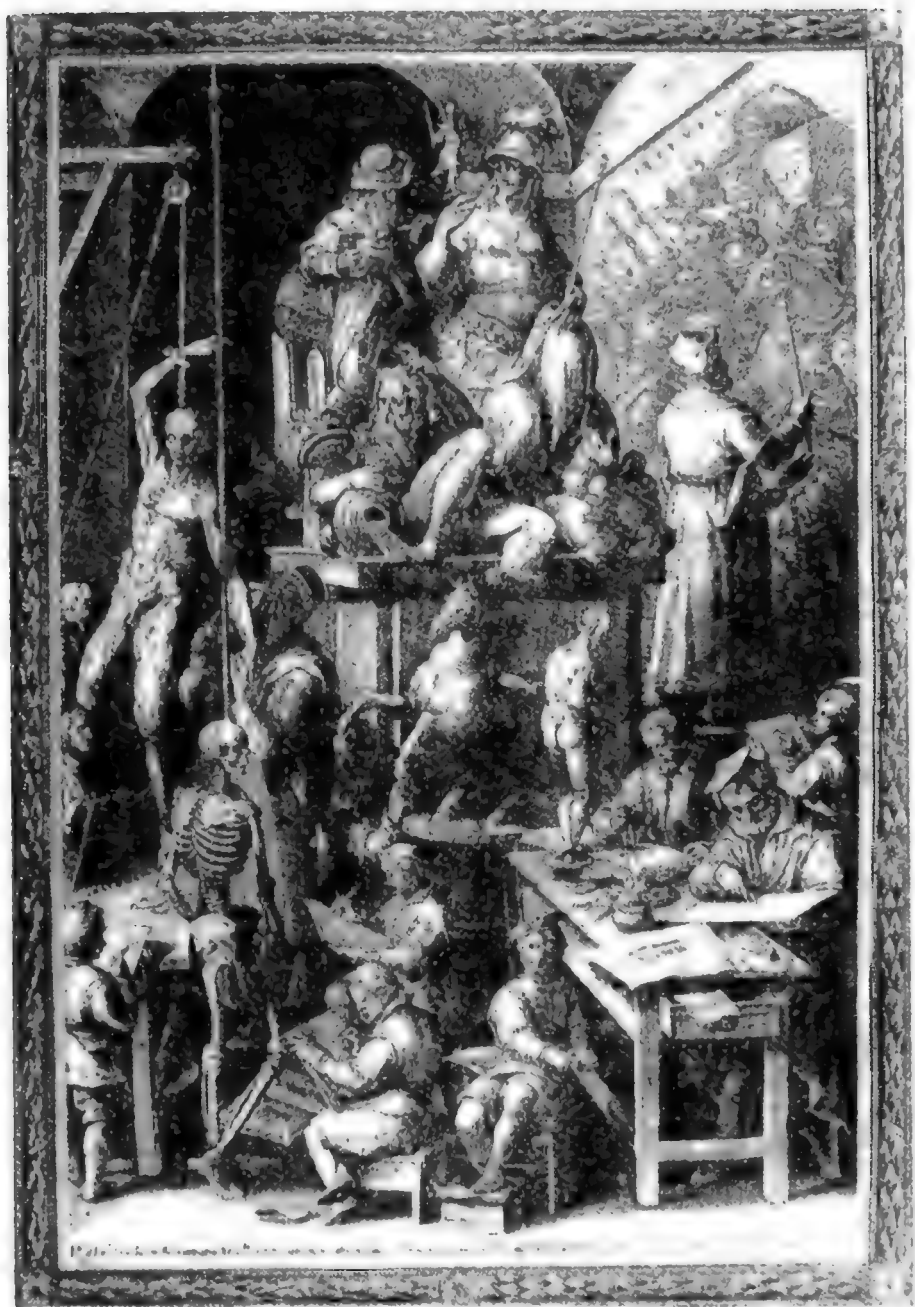
18. **BENEDETTO VARCHI.**
Grabado, alrededor del año 1600.



19. LUDOVICO DOLCE
Grabado en madera, s. XVI.



20. GIORGIO VASARI
Grabado de P. A. Parriso (Parisot), según G. Menabuoni.



VII. ACADEMIA DE BELLAS ARTES
Grabado de C. Cort, según J. v. D. Straet, 1578.

El concepto fundamental de la teoría de Dantri es la natural y perfecta forma intencional¹⁶ que el artista tiene en su mente y realiza en su obra (*mettere in figura*), y lo mismo cree Zuccaro, aunque empleara otra terminología: «No uso el nombre de *intención*, como acostumbran los lógicos y filósofos², ni el de *ejemplar* (*exemplar*) o *idea*, como los teólogos, porque hablo de todo esto como pintor». Habló, pues, del diseño, y el diseño no significaba para él ni cuerpo, ni accidente, ni materia de substancia alguna, sino la forma, la idea, la regla y el objeto del intelecto. Zuccaro distinguía, además, entre diseño interior y otro exterior; el interior era para él «el concepto formado dentro de la mente, según el cual el artista pone las formas sobre el papel, el lienzo o el muro». Y por diseño exterior entendía «el contorno, la medida, la forma de cualquier cosa», es decir, una «encarnación» del diseño interior. Las obras de arte nacen gracias a dos cosas; el diseño interior y la habilidad del artista.

El diseño así concebido era común para todas las artes plásticas, para la pintura, la escultura y la arquitectura. Según parece, Miguel Ángel fue el primero en denominarlas «artes del diseño» (usó este nombre en una carta de 1546), y la noción ganó popularidad y se arraigó, empleándola, entre otros, Vasari y Dantri¹⁸; fue así éste el término renacentista para designar a aquellas artes llamadas más tarde artes bellas, plásticas.

El diseño llegó, pues, a convertirse en un elemento fundamental de la estética. Lomazzo estaba convencido de que las artes deben toda su belleza a aquello que «los griegos llamaban eutimia y nosotros ahora llamamos diseño»¹⁴. Y otros escritores advertían en él un factor metafísico. Así Doni escribía: *Disegno non è altro che la divina speculazione*, viendo en el diseño el reflejo de la primera causa y de la estructura del universo.

12. *Las proporciones*. A la pregunta sobre ¿en qué consiste la perfección de una obra de arte?, se solía contestar en el siglo XVI de modo tradicional; en la armonía, la conveniencia y la proporción de las partes. «La belleza —escribe Bembo en el período clásico, hacia el año 1500— no es otra cosa sino la gracia nacida de proporción, conveniencia y armonía».

En su comentario a Vitruvio, Daniele Barbaro habla extensamente de la «fuerza de la proporción» (*forza della proporzione*)²⁶; sin ella, ninguna mente siente satisfacción, pues nada gusta sin proporción y medida (*proporzionata misura e moderato temperamento*). Y, valiéndose de una fórmula bíblica dice que gracias al «peso, el número y la medida» el tiempo, el espacio, los movimientos, la virtud, el idioma, el arte, la naturaleza, el saber y, en resumen, la totalidad de las cosas tanto divinas como humanas está compuesta, acrecida y perfecta». Y eso atañe al arte en el mismo grado que a la naturaleza.

Pero el que con mayor entusiasmo y fervor glorificó las proporciones y simples figuras geométricas fue el arquitecto Andrea Palladio. Así, en un memorándum referente a la catedral de Brescia, afirma que para los ojos existen las mismas armonías de las formas que armonías de sonidos para el oído. Unos contemplan la armonía y otros la investigan, y para estos segundos se hace evidente que su fuente es la proporción entre las partes²⁷.

En *Los cuatro libros de arquitectura* Palladio repite las viejas fórmulas de que la belleza consiste en una relación adecuada de las partes entre sí y de las partes con la totalidad²⁸; que una construcción debe ser como un organismo completo y acabado;

y que entre las formas unas son más perfectas que otras: así, el círculo y el cuadrado son más perfectos dada su sencillez y uniformidad.

Estas formas, empero, no sólo tienen un sentido formal, especialmente el círculo, cuya circunferencia tiene en cada punto la misma distancia del centro, siendo la figura que mejor sirve para demostrar la unidad, infinita esencia, uniformidad y justicia de lo divino³⁰. Esta convicción, fuerza motriz de toda la creación de Palladio, fue la causante de su preferencia por la arquitectura de planta central. Así, quería que sus edificios reflejasen la belleza del universo y que los pequeños templos que levantamos a Dios se parezcan al más grande y más perfecto que por él fue creado²⁹.

Los otros arquitectos renacentistas también optaban por las formas sencillas que tenían por perfectas, proyectando edificios de planta central sobre las figuras del círculo y del cuadrado, aunque en realidad pocos de sus proyectos fueran realizados (la capilla de los Pazzi de Brunelleschi en Florencia; la iglesia de la Madonna di Consolazione en Todi; el Tempietto de Bramante de Roma). Asimismo, el principal templo de la cristiandad, la basílica de San Pedro de Roma, ya en el proyecto original de Bramante era una construcción de planta central y siguió siéndolo en el proyecto transformado por Miguel Ángel. De entre las edificaciones de planta central de Palladio, la más perfecta y famosa, citada durante varios siglos como modelo, es la Villa Rotonda. Y también Sebastián Serlio^d mostraba predilección por las plantas centrales, pese a que en sus obras fuera abandonando el clasicismo para abrazar el manierismo.

Tanto en la arquitectura como en la pintura y la escultura se perseguían las proporciones perfectas, justificando dicha perfección de varias maneras, mediante la matemática, la teología, la cosmología, la música, la antropología o la psicología, afirmando que ciertas simples figuras y proporciones geométricas son obligatorias por ser perfectas en sí mismas, por ser imagen de Dios, por ser la ley que reina en el universo, por ser las mismas proporciones que percibimos en la música como armonía, por ser las que mejor se corresponden a la estructura del hombre, o por ser adecuadas a sus gustos y sus hábitos. Sólo esta última justificación, a pesar de ser muy obvia y natural, fue aducida de momento con escasa frecuencia; su auge llegaría algo más tarde en el siglo XVII.

13. *Non so ché*. La convicción acerca del poder desarrollado por la proporción del número y de la geometría, tan arraigada en la Antigüedad y en la Edad Media, permaneció vigente también en el siglo XVI. Pero en esta centuria surgió al respecto una pregunta. Las reglas, órdenes y medidas son sin duda indispensables en la arquitectura, cuya base son los puntos y las líneas, mas ¿pueden la pintura y escultura medir y establecer las reglas del mismo modo en que lo hace la arquitectura? (Danti).

Tratando de dar solución a este problema se formuló la tesis de que la belleza no puede reducirse a relaciones racionales numéricas, pues hay en ella algo de irracional, y al tratar de denominar ese «algo irracional» se recordó un *non so ché*, frase pronunciada incidentalmente por Petrarca, que no tardó en convertirse en nueva fórmula. Así, escribe Dolce: «La venustez es ese no sé qué que tanto suele agradar a los Pintores y Poetas, de modo que llena el alma de cada uno de un placer infinito, aún no sabiendo de dónde sale lo que tanto nos complace»⁷. Y Firenzuola, en su

⁴ S. Wilenski, S. Serlio e A. Palladio, en: *Bollettino del Centro A. Palladio*, VI, 2, 1964, y Sebastiano Serlio, *ibid.*, VII, 2, 1965.

diálogo sobre la belleza femenina, dice que la belleza deriva de una oculta proporción y medida que ignoramos de la que no hablan los libros; lo único que se puede decir de ella es aquello del *non so ché*²⁴ que utilizamos para referirnos a una cosa que no sabemos expresar. Este mismo escritor define la belleza tradicionalmente, como conveniencia y armonía, pero luego añade, ya sin recurrir a la tradición, que la belleza nace misteriosamente (*occultamente*)²⁵ de la unión y composición de diversos miembros.

Pero los problemas de lo bello también tenían otro planteamiento. Así, tradicionalmente, se vinculaba la belleza a la proporción, y la proporción a la medida (*misura*). Ahora en cambio el lugar de la *misura* iba siendo ocupado por el juicio (*giudizio*). Según Danti, en la arquitectura existe una medida precisa (*precisa misurazione*)¹⁷ mientras que en la pintura o la escultura se suele medir «con el juicio» (*con mezzo del giudizio*). La opinión de Pino era semejante, y no es difícil detectar aquí las huellas del pensamiento migelangelesco. Esta voz, «juicio», tenía un sentido restringido y designaba exclusivamente el juicio individual y directo, a diferencia de los juicios generales, reglas y principios. Y se solía creer que este *giudizio* tiene algo que ver con determinadas facultades innatas y que, por tanto, es siempre válido, pues no es un juicio personal sino que se hace sin *licenza individuale*. Para el futuro de la historia de la estética, ya en el siglo XVII y en la doctrina kantiana esta idea sería de la mayor importancia.

14. *La gracia*. Antaño, en la teoría del arte resultaba suficiente un concepto general de la belleza asociada con la proporción. Pero ahora, junto a la belleza, aparecía el concepto de la gracia. «Eso que llamas “venustez”, y que los Griegos llamaban *charis*, yo siempre lo calificaré de gracia», dice Dolce⁸.

Uno de los tratados de Varchi se titulaba precisamente *Libro della beltà e della grazia*. Esta palabra que en la Antigüedad significaba encanto, y benevolencia de Dios en la Edad Media, en el Renacimiento volvió a su pristino sentido. En los siglos medievales la «gracia» era apreciada y perseguida tanto en la vida como en el arte, pero su concepto no entraba en la teoría. Su divulgación en el Renacimiento se debe sobre todo a Castiglione, quien usaba el término para designar cierta manera de ser o cierto aspecto de hombre. Luego, con el tiempo, la noción pasaría a la teoría del arte, pero adoptando un sentido un tanto ambiguo. Así, para unos, la gracia era una característica de toda la belleza, y para otros sólo de la irregular. Al juicio de estos segundos, las cosas eran bellas, bien debido a las perfectas proporciones, o si no por su gracia. Así, Danti entendía la gracia como parte oculta de lo bello, que no precisa de perfectas proporciones. Para Vasari, por su parte, la belleza era cuestión de reglas racionales y la gracia del juicio irracional.

Del tratado de Pino se desprende que *venustà* tenía un significado parecido al de *grazia*, mientras que *vaghezza* era más bien sinónimo de *bellezza*. *Belleza* y *vaghezza* significaban, pues, hermosura y beldad, mientras *venustà* y *grazia* significaban encanto.

En algunos tratados estas nociones aparecen contrapuestas —unas cosas son bellas, y otras son graciosas—, y en otros en cambio se las solía asociar; sólo son bellas, se decía, las cosas que tienen gracia. Y esta segunda interpretación era la propia, entre otros, de Rafael y Castiglione.

Así, pues, a la pregunta de ¿en qué consisten la *bellezza* y la *vaghezza*? se solía responder que en la *venustà* y la *grazia*, y éstas a su vez dimanaban de proporciones adecuadas, o, al contrario, de algo que no era proporción²².

15. *La belleza*. En las disquisiciones concernientes a lo bello se planteaban al menos cuatro cuestiones:

1. ¿Qué decide sobre la belleza: la proporción o la gracia? La respuesta de que el factor decisivo es la proporción correspondía a la tradición pitagórico-platónica, mientras que la tesis de que la causante de la belleza es la gracia provenía de la corriente neoplatónica.

2. ¿Son ciertas proporciones bellas por sí mismas, o sólo cuando convienen para alguien o algo? El que fueran bellas por sí mismas era una respuesta dada al modo platónico, mientras que para los aristotélicos eran bellas las proporciones adecuadas y convenientes para aquél que las contempla.

3. ¿Son bellas las cosas, o más bien las ideas que se manifiestan en las cosas? La convicción de que las cosas son bellas de por sí era muy corriente entre los profanos, mientras que los adeptos del neoplatonismo aseguraban que la belleza de las cosas se debe a las ideas que en sí encierran.

4. ¿La belleza es percibida por la razón o más bien por la intuición y por la vista? La tradición sugería la percepción de lo bello por la razón, siendo Miguel Ángel el primero en recurrir al «juicio del ojo».

Así, en la teoría de las artes plásticas del siglo XVI, se planteaban claramente estas cuatro cuestiones, solíendose dar, según los autores, las ocho respuestas reseñadas.

La tesis de que la belleza estriba en la proporción solía tener doble sentido. Así, Palladio, que tenía el círculo y el cuadrado por formas absolutamente perfectas, representaba la concepción pitagórica. En cambio Danti, que definía la proporción como perfección en la disposición de las cosas conveniente a la finalidad¹⁹, profesaba una concepción aristotélica. Lomazzo, por su parte, adaptó una postura intermedia: entre las proporciones, unas son buenas por naturaleza y otras porque convienen a la vista; las primeras responden a la interpretación pitagórica de la proporción, y las segundas a la aristotélica. Pino, por su lado, repitió la objeción expresada por Miguel Ángel, sosteniendo que, dado el movimiento de los cuerpos, no puede haber proporciones fijas.

Así, pues, ¿qué es lo que decide sobre la belleza: la cantidad o calidad o dicho de otro modo, ¿el alma o el cuerpo?

1. Entre los teóricos del arte del siglo XVI —de acuerdo con la tradición preponderante— unos identificaban la belleza con la proporción, tratándola como un problema cuantitativo, y otros la identificaban con la gracia, es decir, con cierta calidad, sosteniendo que la belleza precisa de proporción y de *qualità convenevole*. Esta última aserción no requería pruebas ni justificaciones, ya que se tenía por obvio que cada uno siente e intuye esta calidad, esta gracia de lo bello, Varchi, sin embargo, en tanto que erudito, intentó darle una justificación: si la belleza consistiera únicamente en la proporción —razonaba al modo plotiniano— no abarcaría ni a las cosas espirituales, ni las simples; y aducía el argumento de que no todos los hombres que tienen buenas proporciones y el tamaño adecuado nos parecen bellos.

2. Si la belleza no consiste en la disposición de las partes, consistirá en la forma de las cosas, diciendo forma en el sentido aristotélico, es decir, en el de esencia de la cosa. La forma del hombre es el alma y de ella provienen su gracia y su belleza: *Dell'anima viene all'uomo tutta quella bellezza che noi chiamamo grazia*. Esta concepción espiritualista de lo bello coincidía con la concepción del arte de la época; el elemento esencial del arte era el diseño, que es obra del alma. No obstante lo cual, se

creía justo y necesario distinguir dos clases de belleza: la natural y la artística. La belleza espiritual de la naturaleza tiene su fuente en la naturaleza misma, mientras que la belleza espiritual del arte dimanaba del alma del artista.

16. *La belleza espiritual y la corporal.* En el Cinquecento perdió popularidad la extendida tendencia de la teoría quattrocentista a interpretar la belleza corporalmente, pudiéndose observar cuatro actitudes al respecto:

1. La postura extremista: la belleza es una característica del cuerpo atribuida también —pero sólo metafóricamente— al alma (era ésta una postura bastante próxima a la doctrina aristotélica).

2. La postura intermedia: la belleza es una característica tanto del cuerpo como del alma, y en ambos casos es la proporción la que decide sobre ella. Bembo afirma que es bello el cuerpo cuyos miembros son proporcionales, y el alma en cuyas virtudes figura la armonía.

3. Otra postura intermedia: la belleza es una característica exclusiva del cuerpo, pero que deriva exclusivamente del alma. Castiglione dice que no hay nada más hermoso que el rostro humano, porque en él se refleja el alma.

4. Y la segunda postura extrema: la verdadera belleza es sólo espiritual. La belleza corporal —dice Varchi— no es auténtica sino una simple manifestación, una apariencia, una sombra de la verdadera. (Esta tesis respondía al tradicional concepto de la *bellezza platonica*).

En los textos de los escritores del siglo XVI nos encontramos con las cuatro posturas, no obstante lo cual es posible observar una creciente preferencia por la tercera e incluso por la cuarta. A lo largo de esta centuria se produjo un importante proceso histórico consistente en el abandono de la tesis de que la belleza es una cualidad material, y al mismo tiempo perdió adeptos la tradicional convicción de que la belleza radica en la proporción de las partes. En otras palabras, se iba consolidando la convicción de que la belleza es una cualidad y no una proporción o relación, y de que el artista la encuentra guiándose por la idea y no imitando, decidiendo sobre ella el ojo y el raciocinio.

17. *Concepciones particulares.* En comparación con la profunda evolución del concepto de lo bello, los cambios que se produjeron en el siglo XVI en la concepción del arte eran menos significativos y atañían principalmente a ciertas distinciones conceptuales. En la pintura se produjo la fundamental y triple distinción entre la idea, el diseño y el color, presente en las obras de Dolce¹⁰, Pino y Biondo. Pero esto no era nuevo: ya en el siglo anterior, Piero della Francesca distinguía entre la medida, el diseño y el color; y también Alberti, aunque empleara otra terminología, hablaba de *composizione*, *circonscrizione* (= *disegno*) y *recezione di lumi*. Ahora Pino, al tratar de seguir analizando el diseño, distinguía en el cuatro elementos: el juicio (*giudizio*), el contorno (*circonscrizione*), la composición y la práctica, lo que era desde luego una distinción desacertada y errónea.²³

Lomazzo realizó clasificaciones más abundantes, pero más bien de índole lingüística. Según él, la «descripción» —que es la parte más importante de la pintura— se compone de disposición, ejercicio (*ammaestramento*), distribución, unificación y composición. El ejercicio consta a su vez de *avertenza*, *esempio*, *paragone*, *differentia*, *modo*, *maneggio* e *istoria*. Como componentes de la distribución cita Lomazzo *ragione*, *temperamento*, *dispensazione* y *commodo*. La composición se realiza mediante *decoro*, *possibilità*, *discorso* y *cogitazione*; y en la unificación distingue *convenienza*, *cognizione*, *ri-*

guardo y considerazione. Esta relación de los elementos del arte constituye un ejemplo de las poco afortunadas distinciones conceptuales quinientistas, pero por otro lado el siglo XVI no fue sino su inicio, ya que el desarrollo de las mismas continuaría en la siguiente centuria.

Los escritores y teóricos del arte del Cinquecento han sido presentados en conjunto con el fin de hacer resaltar las principales cuestiones y soluciones típicas de la época. No obstante, algunos de ellos, dada la originalidad de sus conceptos, deben ser presentados por separado. En cierto sentido, ya lo hemos hecho con Varchi o con Palladio, pero ahora hemos de hacer lo mismo con Vasari, Dolce, Danti, Lomazzo, Zuccaro y Paleotti. La obra de los tres primeros se corresponde a la mitad del siglo, y la de los otros tres, a finales del mismo, representando estos autores las diversas variantes de la teoría de la época: Vasari encarnaría, pues, el gusto florentino; Dolce el veneciano, Lomazzo el lombardo, y Zuccaro el romano. Vasari y Zuccaro fueron artistas, Danti era erudito, Paleotti eclesiástico, y a Dolce lo podríamos calificar de publicista. Los conceptos de Vasari son eclécticos, Dolce basó su teoría en el clasicismo rafaellesco, Danti se inspiró en Miguel Ángel, y para Lomazzo y Zuccaro el arte contemporáneo fue el manierismo tardío.

18. *Vasari*^c. Artista e historiador, fue discípulo de Miguel Ángel y admirador de Rafael: tras formarse en la tradición clásica, presenció —y en parte provocó— la transición del arte hacia el manierismo y el barroco además escribió sobre decenas de artistas antiguos y contemporáneos a él, adaptando sus propios criterios —en mayor o menor grado— a cada uno de ellos, y así acabó por convertirse en un ecléctico. Vasari asegura que Rafael había llegado a su *maniera* fundiendo las *manieras* de diversos maestros, y precisamente lo mismo puede decirse de su propia teoría del arte, que es una teoría relativamente uniforme, o al menos mucho más uniforme de lo que se podría esperar de los métodos empleados por su autor, pudiéndose resumir en cuatro conceptos clave: *imitazione, disegno, regola e gracia, y maniera*. En cada uno de estos conceptos las opiniones de Vasari constituyen un cierto compendio de las concepciones vigentes en el siglo XVI.

A. *Imitazione*. Para Vasari —como para la mayor parte de los escritores de la época— la imitación definía las artes plásticas, siendo la fuente de las mismas y la medida de su perfección. Pero al tiempo, Vasari estaba convencido de que el arte del siglo XVI había dominado por fin la habilidad de imitar, habiendo conseguido la máxima conformidad con la naturaleza. No supo, en cambio, determinar cuál de las artes se había acercado más a la naturaleza: Si la pintura, que nos ofrece más ilusiones, o la escultura, que contenía más verdad.

Pero su concepción de la relación entre el arte y la naturaleza tiene además otro aspecto. Vasari sabía que el arte —por mucho que lo intentara— es incapaz de producir cosas absolutamente parecidas a las naturales. Mas aún: no debería intentarlo, por cuanto puede superar a la naturaleza (*Natura vinta dall'arte*, IV, 315), y, efectivamente, lo hace en ocasiones, pero no todo en la naturaleza es bueno, no habiendo en ella una total armonía. El arte, en cambio, además del orden natural, posee gracia y perfección, es capaz de inventar y de alcanzar «la buena regla, la mejor disposición, la medida adecuada, el diseño perfecto y la gracia divina». Hay además varias maneras de conseguirlo: unos artistas obran por fuerza de inspiración, sin esfuerzo

^c J. Rouchette. *La renaissance telle que nous a léguée Vasari*, 1959, esp. págs. 66-112.

alguno, y otros hacen bien cuando trabajan despacio⁴. Vasari comparía la convicción de los manieristas de que lo fácil es menos artificioso⁶.

Para poder compaginar estos dos aspectos de la concepción de Vasari hay que tomar en consideración el dualismo entonces existente en la comprensión de la naturaleza: la naturaleza como es en esencia, y la naturaleza que conoce el hombre mediante la experiencia. A juicio de Vasari era una justa aspiración del arte no limitarse a la experiencia sino «acercarse a la causa», y tanto para él como para la mayoría de los teóricos del siglo XVI, la «imitación» significaba un designio mucho más ambicioso que el requisito de copiar la naturaleza; significaba nada menos que penetrar en sus leyes.

B. *Disegno*. Junto al elemento natural, que aparecía bajo el nombre de «imitación», Vasari resaltaba en el arte el elemento espiritual. Igual que otros escritores renacentistas ya familiarizados con el platonismo, éste insistía en que las artes «proviencn de la mente». La mente es su causa primera, y la naturaleza la segunda; la naturaleza es la *causa materialis*, y la razón la *causa efficiens*. La mano realiza lo que el artista tiene en mente, lo que llamaba «idea» a lo platónico, o «forma» a lo aristotélico, sin distinguir, cosa típica del Renacimiento, entre ambos sistemas, o, empleando el término renacentista de «diseño». Su famosa definición del diseño se encuentra en el I Libro de *Vite*, y tanto para Vasari como para la mayor parte de sus contemporáneos, la tesis de que las artes «proviencn de la mente» no significaba que éstas fueran un producto subjetivo y personal. Bien al contrario, por idea, forma o diseño entendían un modelo fijo, universal y objetivo del arte.

C. *Regola e grazia*. Dado que la obra de arte está condicionada por la naturaleza y por la idea, no podrá tener una forma libre, sino que está sujeta a reglas (*regole*) y tiene su orden fijo (*ordine*), así como su medida (*misura*). Era ésta una convicción de raigambre antigua y Vasari usa con frecuencia los viejos términos vitruvianos como *collocazione* o *disposizione* (popularizados por entonces gracias a la traducción de D. Barbaro).

Pero el valor de una concreta obra de arte se manifiesta no sólo en la medida, sino también en la gracia. Y hay que advertir que Vasari usa este término en diversos sentidos: o como resultado y reflejo de orden y medida, o bien como su complemento, cualidad irreductible a los mismos a la par que imprescindible. La diferencia entre estas dos acepciones era muy grande ya que planteaba dos diferentes interpretaciones. De una se desprendía que en el arte son necesarios tanto la medida como la gracia (que no depende de la medida), y de la segunda que sólo es necesaria la medida, que se manifiesta como gracia. Pero no obstante la ambigüedad del término, Vasari sostiene que tanto de la medida como de la gracia deciden finalmente el ojo y su juicio: «es justo que el artista aplique la medida, pero luego el ojo, guiado por el juicio, debe quitar o añadir lo que sea preciso, para que la obra logre la adecuada proporción, gracia, diseño y perfección». —Así, pues, las enseñanzas de Miguel Ángel habían ejercido su influencia, completando las concepciones tradicionales.

D. *Maniera*. En la teoría de Vasari, el concepto que representa el elemento individual del arte es la *maniera*. Dicha noción se empleaba en diversos sentidos, y también Vasari la solía emplear como:

- a) manera individual (p. ej., de Botticelli o Pontormo),
- b) manera histórica (p. ej., griega o gótica),

- c) manera de un determinado tipo (p. ej., grande o graciosa),
- d) manera distante de la natural (Vasari se refiere a ella cuando habla de *maniera bizzara, capricciosa, ghiribizzosa*).

De esta última acepción de la «maniera» proviene el adjetivo manierista y la voz amaneramiento, que pasaron a las lenguas modernas; y también en este sentido el arte del XVI se llama manierista. En la terminología de Vasari, sin embargo, así como en la empleada por otros teóricos de la centuria, la *maniera* en el sentido de «distante de lo natural» no era el uso más frecuente ni popular.

La más difundida e importante fue la *maniera grande*, que Vasari atribuía a Miguel Ángel, así como la «mediana», la de Rafael, por ejemplo, a la que llega el artista, según cree Vasari, recopilando diversas *manieras* buenas. En la *maniera grande* veía una prueba de la perfección del arte, era también la *maniera rafaelesca* la tenía por universal y perfecta. Así, pues, tenía por buenas varias *manieras*, mostrando así una postura pluralista, muy natural en historiador tan ecléctico.

19. *Dolce*. Los autores del Cinquecento que escribían sobre pintura solían tomar por modelo a Rafael o a Miguel Ángel, o a ambos a la vez. El ideal de Lodovico Dolce (1508-1568) fue Rafael, por lo que su teoría del arte, aunque formulada en los años en que la voz cantante la llevan el manierismo y el barroco, es una teoría típica del clasicismo; el arte imita a la naturaleza, pero puede superarla seleccionando de ella lo más hermoso; el arte delicia, pero también conmueve, afectando a los sentidos y a la razón. Todo hombre tiene cierto sentido natural de lo bello y lo feo: *un certo gusto del bello e del brutto*¹¹, y por tanto en la evaluación del arte todos coinciden.

Pero en la clásica teoría de Dolce también cabía la diversidad:

- a) existen diversos tipos y corrientes de arte que se deben a diversos temperamentos y caracteres de los artistas: así, a unos les caracteriza la grandeza, pero a otros la gracia¹²;
- b) el arte tiene a su disposición numerosas proporciones y formas entre las que no hay mejores ni peores;
- c) el arte ejerce diversos efectos, unas obras conmueven y otras nos alegran¹³.

20. *Danti*. A diferencia de Dolce, Vincenzo Danti (h. 1547-1580) era admirador de la obra miguelangelesca, ocupando, no obstante, una posición muy particular entre sus partidarios. Así, del *giudizio dell'occhio* Danti no extrajo nunca conclusiones pluralistas, sino que, al contrario, esperaba establecer de una vez por todas las proporciones perfectas, que habían de ser ahora proporciones nuevas, fijándolas en base justamente a las obras del maestro.

El concepto fundamental de su teoría es, pues, orden (*ordine*)²⁰:

- a) el arte es *ordinato*, como lo es la misma naturaleza;
- b) pero la finalidad del arte no es solamente imitar la naturaleza, sino también descubrir sus intenciones;
- c) el arte puede alcanzar un orden más perfecto que el de la naturaleza;
- d) y será un orden perfecto cuando responda a la verdadera finalidad de las cosas¹⁹;
- e) en la arquitectura, este orden está sujeto a medidas precisas (*precisa misurazione*), mientras que la pintura y la escultura carecen, al contrario, de medida semejante¹⁷; para ellas tenemos la medida en los ojos (*misura per mezzo del giudizio*);
- f) en principio, la belleza es manifestación del orden y la medida, pero tiene

DE EXCELLENTIA. ET NOBILITATE DELINEATIONIS. LIBRI DVO.

*Quoniam priore Delineationis methodo accuratius eruditus inueniuntur traditio adhibere; et ad Viliam quod in Suiptura perfectiorum
et et cunctis in quibusque et cunctis in Delineationis methodo salubrius fieri adhibere, ad cuius omni fieri negitio admodum periculis
essentibus. Ad hunc quod compendioso non tunc, cuius omni non tunc, quoniam verum inueniuntur. Illorum
Fidelis, et Exemplis, et ipsi non tunc, quoniam verum inueniuntur. Illorum
et cunctis in quibusque et cunctis in Delineationis methodo salubrius fieri adhibere, ad cuius omni fieri negitio admodum periculis
essentibus. Ad hunc quod compendioso non tunc, cuius omni non tunc, quoniam verum inueniuntur. Illorum
Fidelis, et Exemplis, et ipsi non tunc, quoniam verum inueniuntur. Illorum*

ADDITO NON COMPENDIOSO MINVS QVAM VTILI DISCVRSV
Dctorz Nobilitatem, & Delineationis Excellentiam omnium
passim oculis spectantem representante.

AD TRIUMPHUM TER LADONEM FR. GREGORII VINCENZI PULCHRI IPAM FACIENDI, ET EVOLVENDI.
CVM PRIVILEGIO.



VENETIIS AD INSIGNAE SOLIS



CONFERENCES DE L'ACADEMIE

Royale de Peinture & de Sculpture , leuës en presenco
de Monsieur Colbert en l'année 1670.

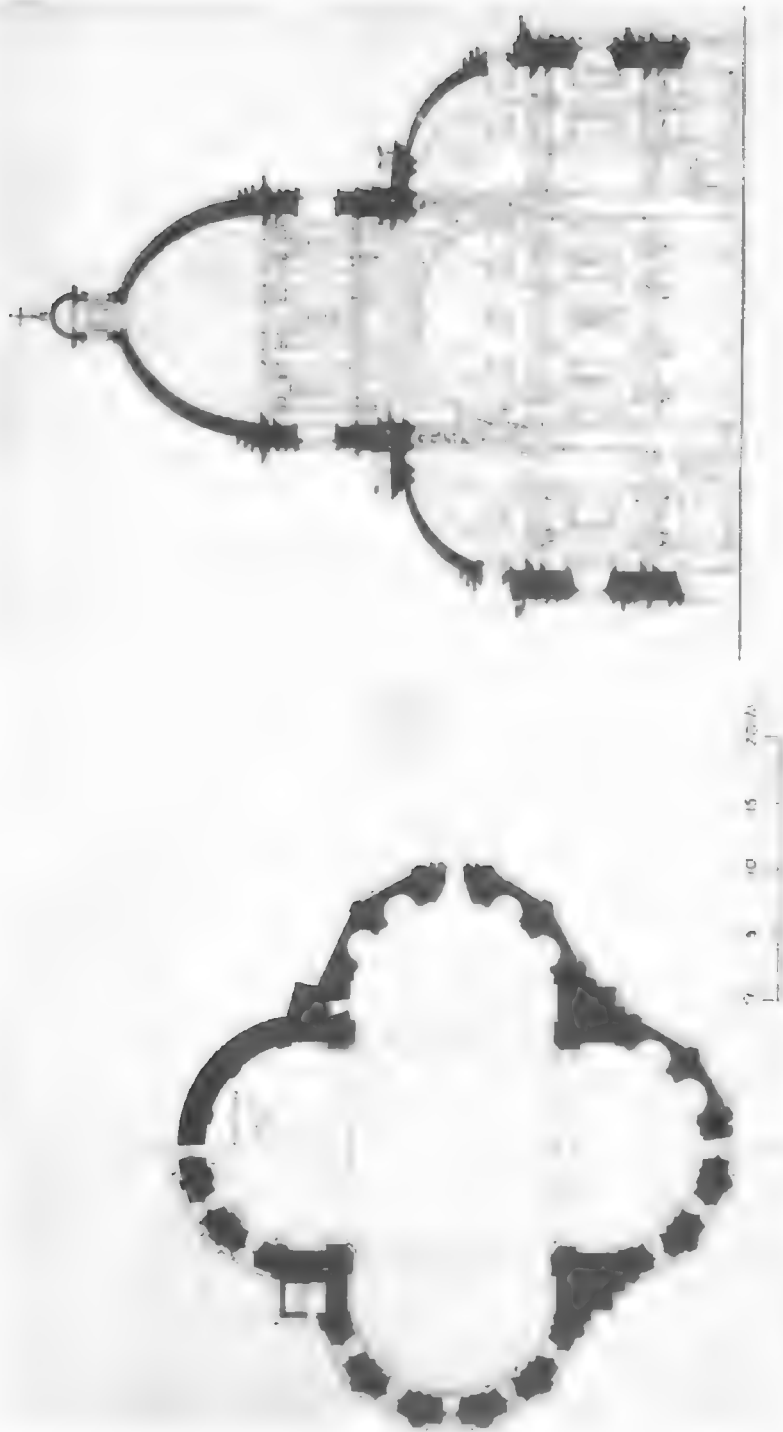
IX. LA PINTURA Y LA ESCULTURA, ALEGORÍA

Grabado de Le Clerc, según Ch. Le Brun, procedente de *Conférences de l'Académie*, 1670.



X. LA PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA, ALEGORÍA

Grabado de S. Thomasin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1702.

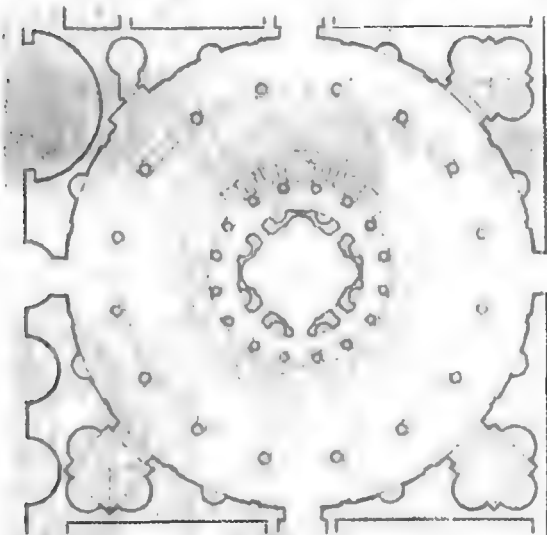


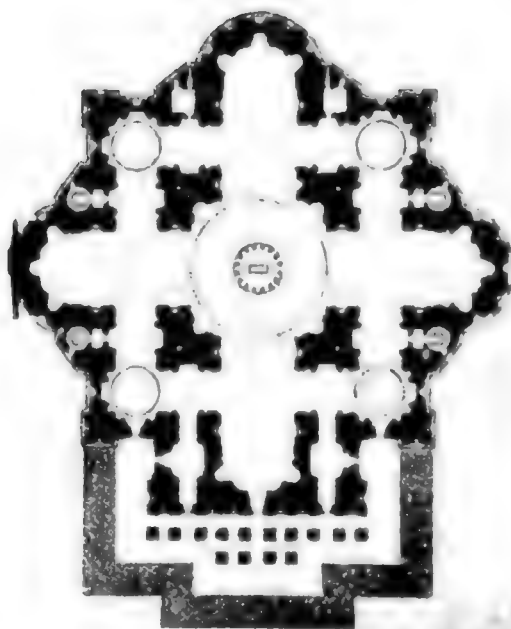
XI. SANTA MARIA DE LA CONSOLACION, EN TODI

Iglesia construida por Cola di Capranda, su construcción se inició en 1508. Levantado sobre el plano de cuatro conchas, este edificio constituye un ejemplo de construcción de planta central de extraordinaria regularidad. El dibujo de la izquierda muestra la planta del edificio (dos almas), y el de la derecha, su sección axial

XII. TEMPIETTO ANEJO A SAN PIETRO IN MONTORIO DE ROMA

Edificio levantado por Donato Bramante, en 1502. Este es uno de los numerosos edificios de planta central proyectados en el Renacimiento, de los que muy pocos llegaron a construirse. El dibujo de arriba muestra la fachada del edificio, y el de abajo, la planta con las construcciones adyacentes que no llegaron a erigirse. Las construcciones circundantes —los muros del Tempietto, la columnata que lo rodea, el zócalo, la columnata exterior y los muros que cierran una plaza circular— también habían de ser estrictamente centrales, organizados sobre un plano de cinco círculos concéntricos.

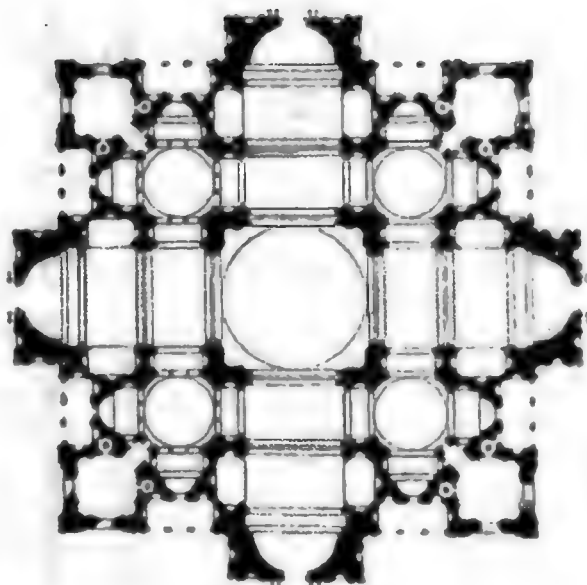




XIII. PROYECTO DE BRAMANTE DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ROMA, DEL AÑO 1506

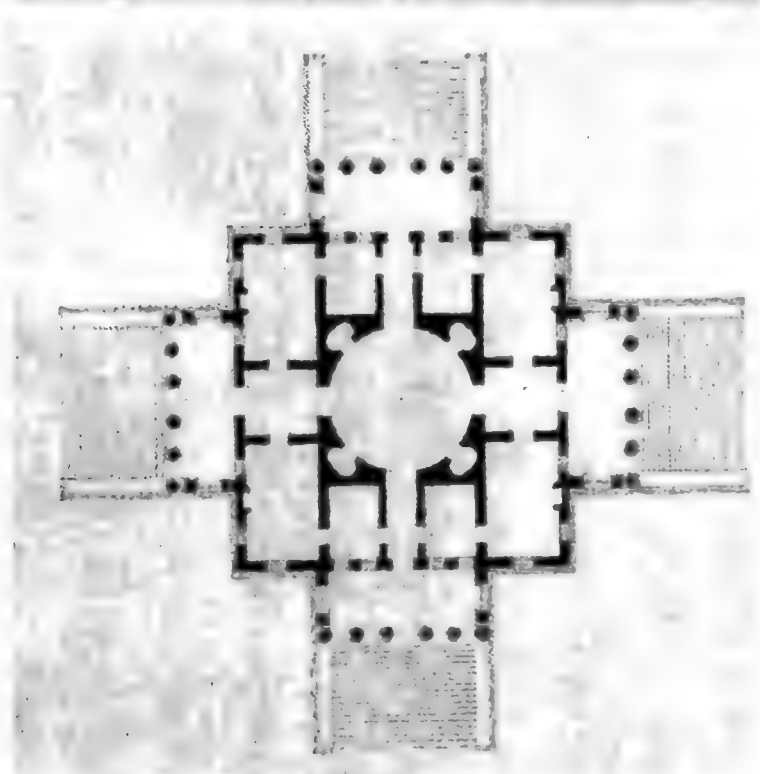
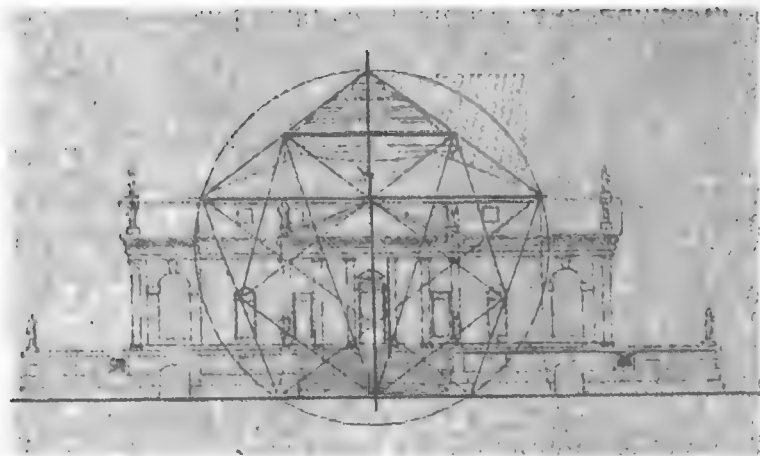
El arquitecto pretendía dar al templo principal de la cristiandad una forma regular que se basaba en una planta central y estaba coronada por una cúpula. A diferencia del Tempietto de Santa Maria della Consolazione, éste es un proyecto complejísimo, en el que se combina el círculo con el cuadrado. La cúpula cubre aquí la parte central de la construcción, rodeada de una nave y de una serie de ábsides y capillas.

Este dibujo —igual que todos los de los siglos XI a XVI— muestra cómo los arquitectos renacentistas imaginaban la perfecta realización de una estética clásica.



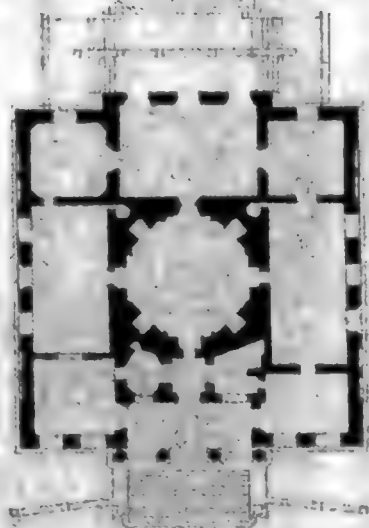
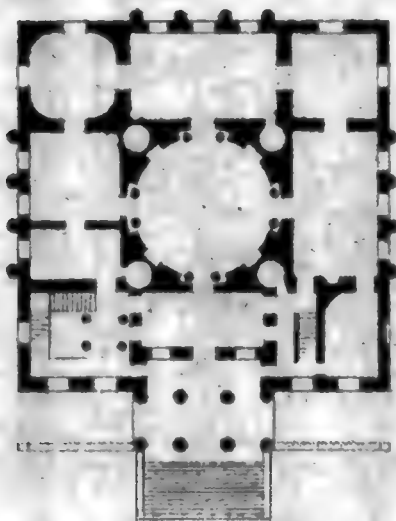
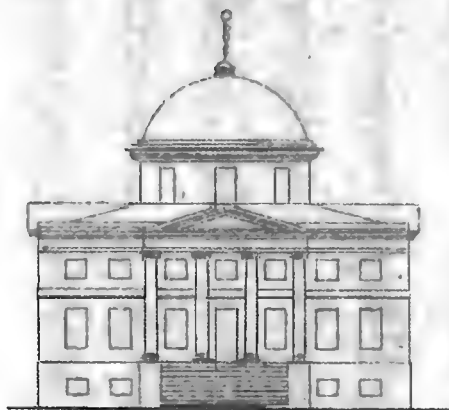
XIV. PROYECTO DE MIGUEL ÁNGEL PARA LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ROMA (HACIA 1546)

Miguel Ángel conservó la concepción de una planta central diseñada por Bramante, pero la rompió para ganar espacio para una gran fachada provista de pórtico. La composición espacial, muy desarrollada en el proyecto de Bramante, fue substituida por Miguel Ángel por otra más sencilla. Estos cambios fueron dictados por razones técnicas (las columnas portantes de la cúpula podrían resultar poco resistentes y demasiado débiles para cumplir su función), así como por una nueva concepción de las formas. Antes de Bramante y Miguel Ángel —a fines del siglo XV—, Leonardo da Vinci, a quien podemos considerar como el precursor de este tipo de edificios renacentistas, había pensado en templos basados en torno a una planta central. Pero Leonardo no llegó a realizar tales proyectos, aunque se han conservado sus dibujos; por ejemplo, en la Bibliothèque Nationale de París se encuentra hoy un proyecto suyo para una iglesia con cúpula, rodeada de un anillo de ocho capillas menores, dispuestas todas sobre un plano del círculo y cubiertas con cúpulas.



XVa. LA VILLA ROTONDA DE VICENZA, POR ANDREA PALLADIO

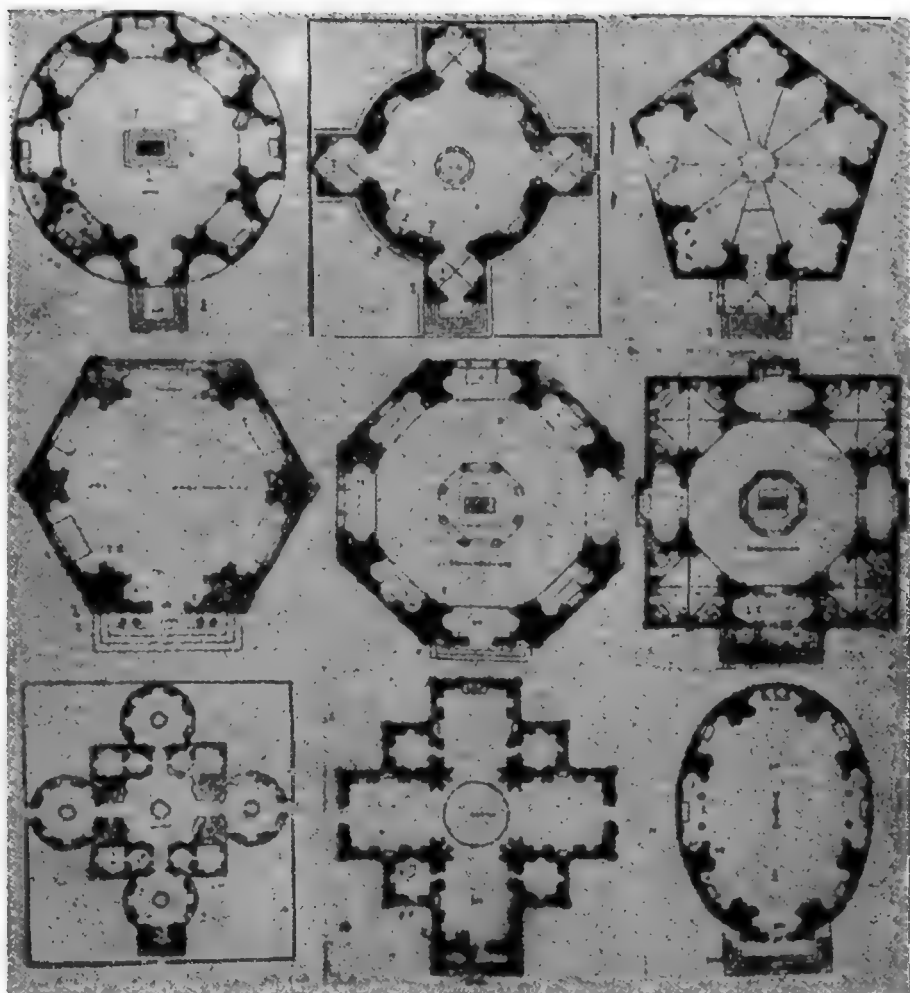
El proyecto de la villa es de alrededor del 1550, mientras que el edificio fue construido en los años 1567-1591. Entre los edificios de vivienda levantados por Palladio, esta villa constituye una realización de particular perfección en su idea de belleza puramente geométrica. El plano de la villa es de una simetría ideal y las proporciones se fijaron conforme al principio de la sección áurea. Durante siglos este edificio ha servido como modelo de arquitectura palaciega.



XVb. PALACIO DE KROLIKARNIA, CERCA DE VARSOVIA, REALIZADO POR EL ARQUITECTO DOMINICO MERLINI, 1778

XVc. PALACIO DE LUBOSTRON, ELEVADO POR STANISLAW ZAWADZKI EN EL 1800

En ambas construcciones polacas, que presentamos a título comparativo, se hace patente la misma concepción que la de la Villa Rotonda. Dado que las fachadas laterales y la trasera son más sobrias y carecen de pórticos, estos edificios no ostentan la perfecta regularidad de la Villa Rotonda, pero en cambio gracias a la cúpula levantada sobre un tambor, se enfatiza de lejos el carácter central de su composición y disposición espacial. La Villa Rotonda, así como las construcciones aquí reproducidas o mencionadas, e al igual que los proyectos de Leonardo o Bramante, son manifestación de la concepción clásica de la arquitectura. El manierismo y el barroco abandonaron estos modelos, pero luego en el siglo XVIII se volvería a ellos.



XVI. NUEVE PROYECTOS DE IGLESIAS CONSTRUIDAS SOBRE UNA PLANTA CENTRAL

Este proyecto, de S. Serlio, aparece incluido en su *Tratado de arquitectura*, 1.^a ed., 1537.

S. Serlio (1475-1554), arquitecto y pintor italiano también activo en Francia (Fontainebleau), se inclinaba claramente hacia el modernismo, pero, igual que los clásicos, mostraba preferencia por las plantas centrales. En comparación con los proyectos de Leonardo, Bramante, Miguel Ángel o Palladio, los de Serlio son sencillos pero, al tiempo, rebuscados. Aquí, en una sola lámina, reúne los proyectos de nueve iglesias construidas sobre una planta circular, pentagonal, hexagonal, octogonal, de cruz griega, de elipse, etc., pero el sentido de las construcciones centrales de aquellos arquitectos era muy distinto. En el caso de los primeros se trataba de una expresión de la metafísica pitagórica y la teología, de la convicción de la belleza matemática del universo. Y en el caso del manierista Serlio, era una simple demostración de sus sorprendentes ideas, de la sutileza de su dibujo o de una cierta caligrafía arquitectónica.

también su «parte misteriosa» (*parte occulta de bellezza corporale*), la que llamamos gracia, que aparece incluso con orden imperfecto;

g) y por último, la belleza reside en los cuerpos, pero proviene del alma, del *splendore dell'anima*.

21. Lomazzo (1538-1600)¹ fue un pintor que, al quedarse ciego, se dedicó a la teoría. Un lector inadvertido podrá no darse cuenta de que su teoría no se basa en impresiones directas sino en recuerdos y reflexiones, pero aunque escribía casi medio siglo después de Vasari, Dolce y Dante, sus tesis respectivas ostentan rasgos comunes.

Igual que sus antecesores, Lomazzo estaba convencido de que la pintura, siendo un arte, está sujeta a las reglas, por lo que puede cumplir sus designios con precisión y sin caer en fallos. Tiene además sus proporciones fijas y perfectas³¹, cuyo modelo es la figura humana, que servirá además como medida para todas las artes; no sólo de la pintura y escultura, sino también de la arquitectura.

Pero las ideas más originales de Lomazzo conciernen a la psicología del arte y a las reacciones que éste suscita:

a) Las reacciones son complejas; la obra de arte provoca al ojo, y el ojo transmite el estímulo a la voluntad y al sentimiento. Antes de Lomazzo los teóricos no solían percibir esta complejidad.

b) Son objeto de la pintura no sólo las cosas materiales sino también las actividades, los sentimientos (*affetti*) y las pasiones (*passioni dell'animo*)³². (A estas cuestiones Lomazzo les dedicó más atención que sus predecesores).

c) Deciden sobre la belleza de una obra de arte las buenas proporciones, es decir, la adecuación de las partes entre sí y con la totalidad. Sólo estas proporciones nos complacen pero hay diversas «bellas proporciones»; así en una estatua de Vesta, la relación entre el cuerpo y la cabeza puede ser de 7:1, y en Afrodita de 10: 1. Según este autor, es proporción adecuada aquella que conviene no sólo al objeto, sino también al ojo, por lo que una proporción «natural y adecuada» no nos gusta cuando no toma en consideración las exigencias del ojo³². Lomazzo alega aquí las experiencias de los antiguos que daban distintas proporciones a las figuras que habían de ser colocadas en lo alto o contempladas de lejos.

d) La pintura representa los «admirables secretos de la naturaleza», pero no lo hace pasivamente sino, al contrario, imponiendo medida en el derroche y locuras naturales.

Las ideas de Lomazzo, relativamente nuevas para el siglo XVI, significan desde el punto de vista de la filosofía una transición del platonismo al aristotelismo, hacia posturas más empíricas, desprovistas de presupuestos apriorísticos y fines trascendentes. No obstante lo cual, Lomazzo combinó de manera peculiar los razonables principios empíricos con supersticiones astrológicas y rebuscadas distinciones escolásticas, así como con un específico eclecticismo dogmático. Así, afirmaba, por ejemplo, que la imagen de Adán sería perfecta si la hubiera dibujado Miguel Ángel y coloreado Tiziano, y la de Eva si hubiera sido dibujada por Rafael y coloreada por Correggio (*idea del tempio*, XVII).

Estudios sobre Lomazzo: R. P. Ciardi, *Struttura e significato delle opere teoretiche del Lomazzo*, I, en: *Critica d'arte*, XII, N.S. 70. A. M. Paris, *Sistema e giudizi dell'idea del Lomazzo*, en: *Annali della Sc. Nor. Sup. di Pisa*, II, 23, 1954. G. Ackerman, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Princeton 1964.

22. *Zuccaro*. Federico Zuccaro (1542-1609) fue un pintor de renombre, favorito de los monarcas, que viajó por toda Europa decorando con sus pinturas los palacios y residencias de los príncipes, mientras que levantaba para sí mismo uno de los más espléndidos palacios romanos. Prácticamente coetáneo de Lomazzo, representa una distinta filosofía del arte, siendo la suya, una vez más, platonizante y extremadamente idealista.

a) Con más empeño que otros renacentistas insiste Zuccaro en que el arte, *ordinata da un principio intelletivo*, nace conforme a la *immaginazione ideale*. Comparte así la teoría del *disegno*, del proyecto interior que se encuentra en la mente del artista³⁵ y que él entiende como «forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto»³⁶. El diseño es, a su juicio, el punto de partida del proceso creador según el cual el pintor realiza sobre el papel, lienzo o muro, el dibujo exterior³⁷. Zuccaro fue tal vez el primero en reparar en el diseño interior y el dibujo exterior, distinguiendo —al modo platónico— tres clases exteriores: natural (*naturale*) cuando representa las formas de la naturaleza; artificial (*artificiale*) cuando realiza ideas propias del artista; y *fantastico* cuando da salida a sus fantasías y caprichos³⁸.

b) El arte además no precisa de matemáticas, especulaciones ni reglas³⁹, resultando suficientes las innatas *immagini ideali* del artista. Aparte de ellas, lo único es el juicio acertado y la experiencia. Así, pues, Zuccaro renuncia al elemento matemático, el pitagórico, tan fundamental en el platonismo clásico (cosa que mucho antes ya había hecho el neoplatonismo).

c) Por otro lado, Zuccaro vuelve a introducir en la teoría del arte la idea de Ilusión: la pintura crea ilusiones, engañando los ojos del hombre⁴⁰. Pero no se limita sólo a las ilusiones: con sus imágenes interiores el artista crea «il nuovo mondo, i nuovi paradisi»⁴¹.

Algunos historiadores del siglo XX han tenido a Zuccaro por un teórico original a la par que representativo del manierismo, pero ni lo uno ni lo otro es del todo cierto, pues no fue Zuccaro quien ideara la teoría del diseño interior. La concepción ilusionista de la pintura, la idea misma de crear nuevos paraísos y de prescindir el arte de las matemáticas, significaban en realidad el abandono de las concepciones clasicistas, mas no eran ideas propias sólo y únicamente del manierismo.

23. *Paleotti*. Desde sus comienzos, la teoría del arte del Cinquecento fue platónicamente transcendental, a la vez que profana; tan sólo hacia fines de la centuria se incrementaron las influencias religiosas y eclesiásticas. Suele atribuirse dicho giro al concilio de Trento, mas en realidad éste no fue sino consecuencia de un cambio que ya se estaba operando, la transición del período de la Reforma a la Contrarreforma; una transición que también afectó al arte y a su teoría. Una de las primeras manifestaciones de este proceso fue la abundante literatura concerniente a la teoría del arte, literatura por supuesto de acusado carácter religioso y eclesiástico⁴². Así, figuran entre este tipo de obras los trabajos de Gilio (1564), Carlos Borromeo (1527), Ammanati (1582), Borghini (1584), Cammanini (1591) y, sobre todo, el tratado teológico del cardenal Paleotti, titulado *De imaginibus sacras y profanas*, impreso en 1582.

El tema del tratado no son las «imágenes» en el sentido de pinturas, ni tampoco en el sentido psicológico, sino en el de símbolos, siendo la ideal fundamental de la obra la tesis de que las imágenes simbólicas son lo esencial del arte, y que no es su-

* St. Pasierb. *Problematyka sztuki i sztuczności sztuki*. Żank, pág. 126, 1964.

ficiente con que el arte nos muestre cosas bellas, siendo necesario que —mediante símbolos— dirija nuestras mentes hacia «cosas más grandes»⁴².

Así, aparte del simbolismo, vuelven a aparecer en el tratado de Paleotti los postulados moralistas, es decir, la exigencia de que el arte cumpla funciones morales, así como cierto idealismo y espiritualismo, típicos de toda la teoría del arte de la época, y no sólo en el bando eclesiástico. En cambio lo más original de la teoría de Paleotti es su actitud polémica y crítica frente al arte coetáneo. Sin escatimar el uso de calificaciones negativas y peyorativas, Paleotti reprueba la pintura por atrevida, escandalosa, errónea, herética, sospechosa, exagerada, apócrifa, mentirosa, falsa, inverosímil, indígena, indecente, inconveniente, desproporcionada, imperfecta, vanidosa, pasiva, ridícula, indiferente, insegura, salvaje, repulsiva, horrorosa, irreal, grotesca y aspirante sólo a lo original y novedoso.

24. *Características de la teoría de las artes plásticas y de la poética*. En el siglo XVI la situación de la teoría de las artes plásticas no era exactamente la misma que la de la poética.

A. En ambas disciplinas, tanto en la poesía como en las artes plásticas, el modelo de las respectivas teorías era el modelo antiguo. Pero si bien se habían conservado obras poéticas antiguas, no fue éste el caso de las pictóricas, lo cual supuso una mayor libertad, no siempre intencionada. Por otro lado, ciertos artistas modernos como Rafael o Miguel Ángel constituían para sus contemporáneos unos modelos que disfrutaban del mismo prestigio que los maestros antiguos, mientras que no hubo ningún poeta renacentista del que se dijera otro tanto.

B. Ambas disciplinas —tanto la poética como las artes plásticas— se valían de modelos y tratados teóricos antiguos; así, la gran inspiradora de la poesía fue las *Epístolas* de Horacio, y en el caso de las artes plásticas la obra de Vitruvio. Pero puesto que Vitruvio escribió sólo de arquitectura, la teoría de la pintura y la escultura pudiendo inspirarse en él sólo indirectamente. De entre estas teorías, la más amplia y mejor elaborada era la retórica, y la poética pudo aprovechar de sus conceptos, términos, distinciones y fórmulas en mucho mayor grado que la teoría de las artes plásticas. Pero tampoco en la teoría renacentista de las artes plásticas tuvo lugar un acontecimiento parecido al redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, obra decisiva para la poética del siglo XVI.

C. La teoría tomó además en consideración la creación artística de su época, y en el Cinquecento las artes plásticas eran mucho más ricas en sus formas y estilos que la poesía. Así, el antagonismo entre Miguel Ángel y Rafael no fue sólo un antagonismo entre dos artistas sino entre dos tipos de arte: por un lado estaba un arte aspirante a lo grandioso; y por el otro, uno que aspiraba a la armonía. En la poesía de esta época en cambio no se produjo semejante antagonismo.

D. En cuanto a la problemática de ambas disciplinas, sólo existía un paralelismo parcial: ciertas cuestiones tenían más vigencia e importancia para las artes plásticas, y otras en la poética.

a) Así, en la literatura, era importante el dualismo de los problemas que trata y las palabras que emplea; *res* y *verba* eran entonces nociones opuestas. Las palabras eran tratadas como signos (no como imágenes de las cosas), creando así una base para distinguir entre forma y contenido, distinción que no era muy significativa en la plástica y que sólo con el tiempo pasaría a su teoría.

b) Pero tampoco los objetivos de la poesía y de las artes plásticas podían ser

exactamente los mismos. En la poesía y la retórica la disputa se centraba en el problema de su objetivo: ¿Qué es más importante: *placere*, *prodesse* o *movere*? En cambio, las artes plásticas de esta época no aspiraban a ser de gran utilidad, y más bien se proponían el objetivo de conmover y, sobre todo, el de gustar.

c) Hay que penetrar profundamente en la mentalidad de la época para comprender por qué ciertos problemas a los que en el futuro se atribuiría la mayor importancia, como en el caso de la imaginación o la invención, sólo eran planteados en el arte en contadas ocasiones. En la pintura o escultura estos problemas carecían de importancia, dada la corriente convicción de que su deber era representar la realidad. Y otro tanto podría decirse de la arquitectura, para la cual, según se creía, era suficiente recurrir a las proporciones y los cánones, en cuya aplicación no hacía falta ni imaginación ni inventiva.

No obstante estas divergencias que en la época del Renacimiento separaban las artes plásticas de la poesía, ambas disciplinas tenían ciertas cuestiones y soluciones comunes, concernientes precisamente a los problemas esenciales, es decir, lo que atañe a la imitación y la verdad, a la idea y la forma, a la belleza y la gracia, al *ordine* y al *decoro*. Y estos problemas, de índole genuinamente estética, eran planteados tanto en los tratados de pintura como en las respectivas poéticas.

Con respecto al arte renacentista había dos exigencias completamente opuestas, postulándose que las artes plásticas eran una ciencia, o bien que eran equivalentes a la poesía. En el siglo XV, los teóricos más eminentes como Alberti o Piero della Francesca habían aspirado a convertir la pintura en una ciencia, propósito que en el siglo XVI perdió ya su atractivo, y si Pino seguía creyendo que la pintura es una clase de filosofía natural porque imita a las cosas, también es innegable que este mismo autor expresó las convicciones vigentes de su época al afirmar que la pintura es verdadera poesía.

25. *El extremismo español.* Las ideas italianas penetraron con rapidez en suelo español, donde cobraron formas extremadas, tanto en lo que atañe a la estética de la poesía como a la de las artes plásticas, tanto a los ideales del manierismo (hablaremos de él en adelante) como del clasicismo. Así, en la segunda mitad del siglo XVI, llegaría a predominar en España aquella concepción clásica —conocida ya antes en Italia— de una arquitectura idealmente regular, basada en el cálculo matemático, que de inmediato adquirió una forma mucho más radical y compleja que en el lugar de origen. Por ello la Academia fundada en 1582 a instancias del eminente arquitecto español Juan de Herrera (h. 1530-1597) no sería en realidad una academia de arquitectura sino de matemáticas.

El programa de esta academia fue bien expuesto por uno de sus miembros, el jesuita Juan Bautista de Villalpando (1525-1608), en sus *Explanationes*, en cuya obra convergen varios motivos y elementos: así, la exigencia de los clásicos de que en la arquitectura se empleen proporciones perfectas y regulares, y el requisito neoplatónico que la misma reproduzca las proporciones del cosmos, pero también el que represente las proporciones de la figura humana, y que se corresponda a las armonías musicales descubiertas y estudiadas por Pitágoras y Platón, san Agustín y Boecio, por ser éstas también las armonías de nuestro mundo visible. Las proporciones arquitectónicas debían, pues, ser comunes a la naturaleza y las artes todas, para el macro y el microcosmos simultáneamente.

Conforme a estos postulados Villalpando trató de idear un nuevo orden archi-



21. ANDREA PALLADIO
Grabado de B. Picart, según P. Caliarì, s. XVIII.



22. GIOVANNI PAOLO LOMAZZO
Grabado de V. Denon, hacia el año 1800.



23. FEDERIGO ZUCCARO
Grabado de N. Billy, según G. D. Campiglia, s. XVIII.



24. CESARE RIPA
Grabado, hacia el año 1600.

tectónico, «armonioso» y cósmico en cierto sentido, que reuniera las perfecciones de todos los órdenes antiguos. Más aún: Villalpando pretendía que la arquitectura perfecta tuviera las dimensiones y proporciones del templo de Salomón, por tener éstas la calidad de la revelación divina, intentándolas reconstruir en base a la visión de Ezequiel que está descrita en los capítulos 6 y 7 del *Libro de los Reyes*. Así, junto con Herrera construyó una maqueta de este templo y se la presentó a Felipe II. Dicho templo ostentaba además las ya clásicas formas latino-italianas, con lo que Villalpando se proponía demostrar que no hay divergencia alguna entre la *Sagrada Escritura* y el humanismo o, por decirlo de otro modo, entre Ezequiel y Vitruvio^b.

Esta reconstrucción del templo bíblico sirvió de modelo para la gran obra de aquellos tiempos, el monasterio de El Escorial, cuya gran austeridad, uniformidad monumental y falta de ornamentos lo convierten en una de las mayores realizaciones de las ideas estéticas del Renacimiento.

La Academia española de matemáticas sería clausurada en 1601, pero las ideas de Villalpando seguían vivas en España fundiéndose con las corrientes típicas del país, así como el manierismo, y hallando su expresión en la obra de Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) personaje de origen español que trabajó en Inglaterra y los Países Bajos, así como en Bohemia, Hungría e Italia, siendo obispo y general alternativamente, famoso *polyhistor*^c, autor de trabajos de poética (*Metametrika*, 1663) y teoría de la arquitectura (*Architectura civil, recta y obliqua*, 1678) y gran admirador de El Escorial —al que tenía por la octava maravilla del mundo— y, que cien años después de Villalpando trataría de nuevo de reconstruir las nobles y bellas formas del templo salomónico.

L. TEXTOS DE LOS TEÓRICOS DEL ARTE DEL SIGLO XVI

B. VARCHI, *Della maggioranza e nobiltà dell'arti*, I. 1546 (ed. Barocchi), pág. 9/10. 13

AMBIGÜEDAD DE LA PALABRA «ARTE»

1. Secondo la diffinitione del Filosofo, l'arte non è altro che un abito intellettivo, che fa con certa e vera ragione... Le cose... naturali hanno sempre il principio in sè stesso, e l'artifiziali in altrui, cioè nello artifice. ...Questo nome „arte“ si può pigliare in due modi: propriamente e comunemente. Propriamente, quando si distingue da la scienza e da tutti gli altri abiti intellettivi... Comunemente, si piglia in più modi, percioché alcuna volta si chiamano arti ancora tutte le scienze, senza aggiugnervi o buone

1. De acuerdo con la definición del Filósofo, el arte no es sino un hábito intelectual realizado con una cierta y verdadera razón. [...] Las cosas [...] naturales tienen siempre en sí mismas su principio, y en cambio las artificiales ya lo tienen en otro, a saber, el artista. Dicho nombre de «arte» se puede entender de dos formas: propiamente y comúnmente. Propiamente, cuando se distingue de la ciencia y los restantes hábitos intelectivos. [...] Y comúnmente de varios modos, pues algunas veces se llaman artes la totalidad de las ciencias, sin calificarlas de buenas, nobles o liberales o ningún otro epíteto. [...] Y cuando es de este modo lo mismo significa arte como ciencia. [...] Mas al-

^b R. C. Taylor, *El Padre Villalpando y sus ideas estéticas*, 1952.

^c W. Tatarkiewicz, *Metafizyka XVII wieku i logika XVIII wieku*, en: *Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności*, LII, 5, 1951.

o liberali o nobili o altro epiteto alcuno... et in questo modo tanto significa arte quanto scienza... Alcune volte si piglia non per ogni scienza, ma solamente per le scienze pratiche.

B. VARCHI, *ibid.*, págs. 43-45

2. Sostanzialmente la scultura e la pittura sono una sola arte... non solamente il fine è il medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno... Il disegno è l'origine, la fonte e la madre di ambedue loro.

C. VASARI, *Vite* (ed. Milanesi) I, 168

3. Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dal intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure; di qui è, che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture conosce la proporzione, che ha il tutto con le parti e che hanno le parti infra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere, che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto, che si ha nell'animo, e di quello, che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea.

C. VASARI, *Vite* (ed. Milanesi). II, 71
(Luca della Robbia)

4. E chi sa che l'arti del disegno per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili: sa ancora che come

guinas veces no se aplica a la totalidad de las ciencias, sino sólo a las prácticas.

1. PARENTESCO ENTRE PINTURA Y ESCULTURA

2. Sustancialmente la escultura y la pintura son un solo arte [...] no sólo su fin es el mismo, a saber, la artificiosa imitación de la naturaleza, sino también su principio, a saber, el diseño... Y el diseño es origen, fuente y madre de ambas.

DISEÑO

3. Porque el diseño, padre de nuestras tres artes, arquitectura, pintura y escultura, procediendo del intelecto, extrae de muchas cosas un juicio universal, similar a una idea o forma de todas las cosas de la naturaleza, la cual es singularísima en sus medidas, de aquí que no solo en los cuerpos humanos y animales, sino también en las plantas, construcciones, esculturas y pinturas, se advierte la proporción del todo con las partes y de las partes entre sí, y aun de éstas juntamente con el todo; y como de dicha cognición nace cierto juicio que en la mente se forma, y que es aquello mismo que más tarde, una vez expresado con las manos, es llamado diseño, se puede concluir que tal diseño no es otra cosa que una patente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, así como de aquello que, captado en la mente, se hubiera imaginado y construido en la idea.

LOA DE LA INSPIRACIÓN

4. Y quien sabe que las artes del diseño, por no hablar de la pintura solamente, son semejantes a la poesía, sabe también que así como las poe-

le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e le buone e migliori che le stentate; così l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando son fatte da un tratto dalla forza di quel furore, che quando si vanno ghiribizzando a poco con instento e con fatica... Tuttavia, perchè gl'ingegni non sono tutti d'una stampa, sono alcuni ancora, ma rari, che non fanno bene se non adagio.

G. VASARI, *Vite*, VII, 448 (Tiziano)

5. Grazia e perfezione che dà l'arte è fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle.

G. VASARI, Carta a Varchi (ed. Barocchi),
página 60

6. Dico questo: che tutte le cose che facile all'ingegno si rendano, quelle meno artifiziose si giudicano essere... Quella che vi sarà più facile a esercitarla, troverete manco perfetta.

L. DOLCE, *Dialogo della Pittura intitolato l'Arcino* 1557 (ed. Barocchi), pág. 195

7. ...La venustà (che) è quel non so che, che tanto suole aggradire, così ne' Pittori, come ne' Poeti, in guisa che empie l'animo altrui d'infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace.

L. DOLCE, *ibid.*, pág. 196

8. Questa, che voi dite venustà, è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per „grazia“.

L. DOLCE, *ibid.*, pág. 172

9. Deve il pittore procacciare non solo di imitar ma di superar la na-

tiyas que fueron dictadas por el furor poéticos son buenas, verdaderas y mejores que las dilatadas, de igual manera las obras de los hombres excelentes en las artes del diseño son mejores si son hechas de repente, por la fuerza misma del furor antedicho, que si se van imaginando poco a poco con fatiga e insistencia. Mas aún así, como los ingenios no están todos cortados por un patrón idéntico, hay algunos, escasos, que no trabajan bien si no es despacio.

NATURA VINTA DALL'ARTE

5. La gracia y perfección que ~~otorga~~ el arte quedan fuera del orden de la naturaleza, la cual realiza ordinariamente algunas partes que no son bellas.

LO MÁS FÁCIL ES MENOS ARTIFICIOSO

6. Y digo esto: que todas las cosas que le resultan fáciles al ingenio, se consideran menos artificiosas [...] y que aquello que os resulte más fácil de practicar, os ha de parecer más falto de perfección.

NON SO CHIÉ

7. La venustez es ese no sé qué que tanto suele agradar a los Pintores y Poetas, de modo que llena el alma de cada uno de un placer infinito, aun no sabiendo de dónde sale lo que tanto nos complace.

LA GRACIA

8. Eso que llamáis venustez, y que los Griegos llamaban *charis*, yo siempre lo calificaré de gracia.

SUPERAR A LA NATURALEZA

9. El pintor no sólo debe tratar de imitar a la naturaleza, sino también de superarla. Y entien

tura. Dico superar in una parte; ch  nel resto   miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi siavicina.

L. DOLCE, *ibid.*, págs. 164-165

10. Tutta la somma della pittura, a mio giudicio,   divisa in tre parti: Invenzione, Disegno e Colorito... Invenzione, in questa dico che vi entrano molte parti, tra le quali sono le principali l'Ordine e la convenevolezza.

L. DOLCE, *ibid.*, p g. 156

11. E vi affermo ch'  pi  agevole che l'intelletto, che l'occhio, s'inganni. Non di meno tenete pur fermo, che in tutti   posto naturalmente un certo gusto del bene e del male, e cos  del bello e del brutto, in modo ch'e'lo conoscono... Onde fu detto da Cicerone che, essendo cos  gran differenza dai dotti agl'ignoranti, era pochissima nel giudicare.

L. DOLCE, *ibid.*, p g. 186

12. Non   da credere... che ci sia una sola forma del perfetto dipingere; anzi, perch  le complessioni degli uomini, e gli umori sono diversi, cos  ne nascono diverse maniere... Di qui ne nascono pittori diversi: alcuni piacevoli, altri terribili, altri vaghi et altri ripieni di grandezza e di maest ; come veggiamo medesimamente trovarsi negl'istorici, ne' Poeti, e negli oratori.

L. DOLCE, *ibid.*, p g. 186

13. Bisogna che le figure movano gli animi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandogli, altre sospingendogli a piet  et altre a sdegno, secondo la qualit  della istoria.

do por esto superarla sólo en parte, pues en el resto es milagroso no ya llegarse a ella sino sólo acerc rsele.

LA INVENCION

10. Todo el conjunto de la pintura se divide a mi juicio en tres partes: Invención, Diseño y Colorido. En la cual invención aún dir  que entran otras muchas partes, siendo las principales el Orden y la conveniencia.

EL GUSTO NATURAL

11. Y aún os dir  que es más probable que se engane el intelecto que no el ojo, pues no tenéis por menos comprobado que en todos existe por naturaleza cierto sentido del bien y del mal, y así también de lo bello y de lo feo, según mi parecer... Por lo cual ya decía Cicerón que aun existiendo tan grande diferencia de los doctos a los ignorantes, ésta era escasisima en la facultad de juzgar.

VARIAS CLASES DE ARTE

12. No hay que creer [...] que exista una sola forma perfecta de pintar: bien al contrario, siendo diversas las complexiones y caracteres de los hombres, también deben nacer de diversas maneras. [...] Y de esto se producen los distintos pintores: apacibles unos, terribles otros, otros bellos y otros colmados de majestad y grandezza; cosa que vemos que sucede del mismo modo entre historiadores, oradores y Poetas.

VARIOS EFECTOS EJERCIDOS POR EL ARTE

13. Preciso es que las figuras conmuevan los ánimos de los observadores, turbando a unos y alegrando a otros, incitando a los unos a piedad y a otros a desd n según la cualidad de cada asunto.

11. E non ha dubbio alcuno che l'arte del disegno può, con la pittura, con la scultura e con l'architettura, tutte le cose che si veggiono imitare o veramente ritrarre; e non solamente le cose celesti e naturali, ma l'artificiali ancora di quali si voglia maniera; e, che è più, può fare nuovi composti e cose che quasi parranno tal volta dall'arte stessa ritrovate: come sono le chinere... Non sono imitate dalla natura, ma sì bene composte parte di questa e parte di quella cosa naturale, facendo un tutto nuovo per sé stesso.

V. DANTI, *ibid.*

15. Si può dire che sia tanto differente il ritrarre all'imitare, quanto è differente lo scrivere istoria dal far poesie... La differenza... fra l'imitare e il ritrarre sarà che l'una farà le cose perfette come le vede, e l'altra le farà perfette come hanno a essere vedute.

V. DANTI, *ibid.*

16. Per queste vie adunque, esaminando, spedando e discorrendo, si cammina all'operazioni dell'imitare e si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale della natura, la quale di poi cerchiamo di mettere in figura o col marmo, colori o altre cose di che le nostri arti si servono.

V. DANTI, *ibid.*

17. All'architettura è stata facil cosa poter dar regole et ordini diversi per lo mezzo della misura, perocché, quanto alle fabbriche, ella consiste di punti e di linee, alle quali facilmente

14. No existe duda alguna de que las artes del diseño, con la pintura, la escultura y la arquitectura, son capaces de imitar o retratar realmente todas aquellas cosas que se ven; y no sólo las celestes y naturales, sino también las artificiales, de cualquier modo que sean; y, lo que es más, aún puede crear nuevas cosas compuestas, algunas de las cuales quizá parecerán nuevamente inventadas por el arte, como las quimeras. [...] Pues éstas no están imitadas de la naturaleza, sino compuestas con partes de una u otra cosa natural, haciendo un todo nuevo por sí mismo.

REPRESENTACIÓN E IMITACIÓN

15. Se podría decir que es tan distinto representar respecto de imitar, cuanto escribir historias frente a hacer poesías. [...] La diferencia [...] entre imitar y representar será que lo uno hace cosas perfectas según se ven, mientras que lo otro las hará perfectas según han de ser vistas.

PERFETTA FORMA INTENZIONALE

16. Así, por estos medios, examinando, observando y discuriendo, se progresa en la acción de imitar, creándose en nuestra mente la perfecta forma intencional de la naturaleza, la cual tratamos después de poner en obra, con el mármol, los colores y otras cosas de que se sirven nuestras artes.

LAS REGLAS EN LA ARQUITECTURA. PINTURA Y ESCULTURA

17. Para la arquitectura fue muy fácil establecer las reglas y órdenes diversas mediante la medida, ya que en lo que hace a sus construcciones todo consiste en los puntos y las líneas, cosas que fácilmente se pueden realizar con la medida; en

si può procedere con la misura: ma alla pittura e scultura, non ricevendo esse precisa misurazione, non si è insin qui data regola alcuna che possa perfettamente intorno a quella operarsi.

V. DANTI, *ibid.*

18. Quest'arte del disegno è quella che, come genere, comprende sotto di sé le tre nobilissime arti architettura, scultura e pittura, delle quali ciascuna, per sé stessa, è come specie di quella.

V. DANTI, *ibid.*

19. E se alcuna volta vedremo qualche cosa non parere agli occhi nostri veramente bella, ancor che sia atta a conseguire il suo fine, si dee avvertire che cotali cose nel genere loro sempre saranno belle... Perché non tutte le bellezze sono proporzionate agli occhi nostri.

V. DANTI, *ibid.*

20. L'ordine adunque intendo che sia come una causa o vero mezzo, da cui dependano tutte le perfette proporzioni.

L'arte imitando la natura viene a essere ordinata come è essa natura.

Il pittore e lo scultore... devono cercare, più che sia possibile, in esso corpo umano l'intenzione della natura.

P. PINO, *Dialogo di Pittura*, ed. Barocchi, 115

21. La pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è.

cambio, la pittura y la escultura, no recibiendo una medida tan precisa, no establecieron hasta ahora regla alguna con la que puedan trabajar de modo tan perfecto.

ARTI DEL DISEGNO

18. El arte del diseño es aquel que como género comprende las tres artes nobilísimas de arquitectura, pintura y escultura, cada una de las cuales, por sí misma, es una especie de aquél.

FINALIDAD DE LOS GÉNEROS

19. Y si vemos a veces que alguna cosa no parece en verdad bella a nuestros ojos por más que sea apta a conseguir su fin, debe advertirse que estas cosas en su género siempre deben ser bellas. [...] Pues no todas las bellezas son proporcionadas a nuestros ojos.

ORDINE

20. Y así entiendo que el orden es como una causa o medio verdadero del cual dependen todas las perfectas proporciones.

El arte, al imitar a la naturaleza, viene a ser ordenado como lo está la propia naturaleza.

El pintor y el escultor [...] deben buscar en lo posible en el cuerpo humano la intención de la naturaleza.

LO QUE NO EXISTE

21. La pintura es propiamente poesía, es decir, invención, que hace aparecer lo que no es.

P. PINO, *ibid.*, pág. 118

22. La vaghezza è il condimento dell'opere nostre... Né è lodabil il pittor come vago per far a tutte le figure le guancie rosate e' capegli biondi, l'aria serena, la terra tutta vestita d'un bel verde; ma la vera vaghezza non è altro che venustà o grazia, la qual si genera da una conzione over giusta proporzione delle cose.

P. PINO, *ibid.*, pág. 113

23. L'arte della pittura è imitatrice della natura nelle cose superficiali, la qual, per farvela meglio intendere, dividerò in tre parti a modo mio: la prima parte sarà disegno, la seconda invenzione, la terza et ultima il colorire. Quanto alla prima parte, detta disegno, io voglio anco dividerla in quattro parti: la prima diremo giudicio, la seconda circumscrizione, la terza pratica, l'ultima retta composizione.

A. FIRENZUOLA, *Discorsi delle bellezze delle donne* (ed. R. Bianchi, 1848, pág. 563)

24. Però siam forzati a credere che questo splendor nasca da una occulta proporzione e da una misura che non è ne' nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che noi non sappiamo esprimere, „un non so ché“.

A. FIRENZUOLA, *ibid.*, I, 251

25. La bellezza non è altro che una ordinata concordia e quasi un'armonia occultamente risultante dalla composizione, unione, e commissione di più membri diversi, e diversamente da sé, e in sé, e secondo la propria qualità e bisogno, bene proporzionati, e'n un certo modo belli.

22. La belleza es el condimento de nuestras obras. [...] Mas no es loable el pintor por buscar lo bello haciendo todas sus figuras con rosadas mejillas y cabellos rubios, aires serenos y toda la tierra recvestida de un hermoso verde; pues la belleza verdadera es diferente de la gracia o el encanto, la cual se engendra de una justa composición o proporción de las cosas.

ELEMENTOS DEL DISEÑO

23. El arte de pintura es imitador de la naturaleza en las cosas superficiales, dividiéndose la cual, a mi modo, en tres partes, para hacérsela entender: su primera parte será el diseño, la segunda la invención, y la tercera y última el dar color. En cuanto a la primera, que llamamos diseño, quiero aún dividirla en cuatro partes: a la primera le llamaremos juicio, a la segunda circunscripción (contorno), a la tercera práctica y a la última recta composición.

UN NON SO CHÉ

24. Así, estamos obligados a creer que dicho esplendor nace de una oculta medida y proporción que no están en nuestros libros, y que no conocemos, ni siquiera imaginamos, consistiendo en un cierto «no sé qué», como decimos de las cosas que no sabemos expresar.

DEFINICIÓN DE LO BELLO

25. La belleza no consiste en otra cosa que en una ordenada concordia, casi una armonía, occultamente resultante de la composición, unión y ensamblamiento de varios miembros diversos, los cuales distinguiéndose tanto en sí como entre sí, son bien proporcionados y, en cierto modo, bellos, según su propia cualidad y necesidades.

26. Tanta è la forza della proporzione, tanta è la necessità, tanta la utilità di essa nelle cose, che niuno può né all'orecchie, né à gli occhi, né à gli altri sensi alcuna dilettazone recare senza la convenevolezza e la rispondenza della ragione, laonde ciò che ci diletta e piace, non per altro ci diletta e piace, se non perchè in sé tiene proportionata misura, e moderato temperamento...

Divina è la forza de' numeri tra loro con ragione comparati né si può dire, che sia cosa più ampia nella fabbrica di questa università che noi mondo chiamamo della convenevolezza, del peso, del numero e della misura con la quale il tempo, il spazio, i movimenti, le virtù, la favella e artificio, la natura, il sapere e ogni cosa in somma divina e humana è composta, cresciuta e perfetta.

A. PALLADIO. Memorandum sobre la Catedral de Brescia (Margini, append. pag. 12; Wittkower, pag. 100)

27. Secondo che le proportioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri. La quale secondo il suo costume sommamente diletta, senza sapersi il perchè fuori che da quelli che studiano di sapere le ragioni delle cose.

A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, l. 1. págs. 6-7

28. La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto; conciosíache gli edificij habbiano da parere uno intero, e ben finito corpo: nel quale l'un membro all'altro convenga, e tutte le membra siano necessarie à quello, che si vuol fare.

LA FUERZA DE LA PROPORCIÓN

26. Tanta es la fuerza de la proporción, tanta es su necesidad y tanta su utilidad para las cosas, que nadie podrá obtener de los oídos, los ojos o los demás sentidos ninguna clase de placer sin la adecuación y correspondencia de la razón, por la cual lo que nos gusta y nos complace no es sino por poseer en sí una verdadera combinación y una medida proporcionada...

Divina es la fuerza de los números, relacionados entre sí con la razón, no pudiéndose decir que haya cosa más amplia en la construcción de esta universalidad que llamamos mundo que la adecuación, el peso, el número y la medida, gracias a lo cual el tiempo, el espacio, los movimientos, la virtud, el idioma, el arte, la naturaleza, el saber y, en resumen, la totalidad de las cosas tanto divinas como humanas, se encuentra compuesta, acrecida y perfecta.

LA ARMONÍA GUSTA Y AGRADE

27. Así como las proporciones de las voces producen armonía para los oídos, así también las de las medidas son la armonía para nuestros ojos. Lo cual diletta grandemente, de acuerdo a su costumbre, sin conocerse su porqué, excepto aquellos que intentan conocer las razones de las cosas.

EL EDIFICIO ES COMO UN CUERPO

28. La belleza resultará de la bella forma y de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de éstas con el todo; mas se ha de tener en cuenta que los edificios deben parecer un completo y bien acabado cuerpo, en el que un miembro convenga con el otro y todos ellos resulten necesarios para aquello que se quiere.

29. E veramente considerando noi questa bella machina del Mondo di quanti meravigliosi ornamenti ella sia ripiena, o come i Cieli co'l continuo lor girare vadino in lei le stagioni secondo il natural bisogno congiando e con la soavissima armonia del temperato lor movimento se stessi conservino, non possiamo dubitare, che dovendo esser simili i piccoli Tempj, che noi facciamo; a questo grandissimo dalla sua immensa bontà con una sua parola perfettamente compiuto, noi siamo tenuti a fare in loro tutti quelli ornamenti, che per noi siano possibili: e in modo, e con tal proportione edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino à gli occhi de' riguardanti e ciascuna da per sé all'uso, al quale sarà destinata convenevolmente serva.

A. PALLADIO, *ibid.*, IV, cap. II. pág. 6

30. Le più belle e più regolate forme, e dalle quali le altre ricevono le misure, sono la rotonda e la quadrangolare... Per servare il Decoro circa la forma de' tempj, eleggeremo la più perfetta e più eccellente, e conciosiacche la rotonda sia tale, perchè sola de tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte, e capace. faremo i tempj rotondi; à quali si conviene massimamente questa figura, perchè essendo essa da un solo termine rinchiusa, nel quale non si può né principio, né fine trovare, né l'uno dall'altro distinguere e havendo le sue parti simili tra di loro, e che tutte partecipano della figura del tutto; e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezzo; è attissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza, la Uniformità e la Giustitia di Dio.

29. Y en verdad que considerando nosotros esta bella máquina del Mundo y de cuantos maravillosos ornamentos está lleno, y cómo los Cielos con su continuo girar ven en ella cambiando las estaciones según la natural necesidad, y cómo con la suavísima armonía de su templado movimiento a sí mismas se conservan, no podemos dudar que, debiendo asemejarse los pequeños Templos que nosotros hacemos a este otro grandísimo, perfectamente creado por su bondad inmensa y su palabra, estamos obligados a hacer en ellos todos aquellos ornamentos que nos sean posibles; y edificarlos de tal modo y con tal proporción, que todas las partes juntas aporten una suave armonía a los ojos de los que miran, mientras que cada una de por sí deberá servir convenientemente para el uso al que estuviera destinada.

LA FORMA MÁS PERFECTA

30. Las más bellas y mejor reguladas formas, de las cuales reciben sus medidas todas las restantes, son la redonda y la cuadrangular... Para guardar el decoro respecto a la forma de los templos elegiremos la más perfecta y excelente: y siendo cosa sabida que ésta es la redonda, porque de todas las figuras es la única simple y uniforme, igual, capaz y fuerte, haremos templos redondos; a los cuales conviene especialmente esta figura, porque contentiéndose en sí misma en sólo un límite, en el cual ni su principio ni su fin podemos encontrar ni distinguir uno y otro, y teniendo sus partes iguales entre sí, participando todas de la figura del todo, y finalmente hallándose en cada una de sus partes el extremo igualmente alejado de su centro, resulta la más apta para mostrar la Unidad, infinita Esencia, Uniformidad y Justicia de lo divino.

G. P. LOMAZZO, *Tratato della Pittura,
Sculptura ed Architettura*, 1584, Lib. I, cap. 3
(ed. 1844, I, pág. 50)

31. Tanta è l'importanza della proporzione nelle cose, che niuno può apportare agli occhi alcuna diletta- zione senza l'ajuto di essa cioè senza la convenienza delle parti, ovver mem- bri della cosa veduta: tal che di ciò che si diletta e piace, non per altro diletta e piace se non perchè ha in se l'ordine della proporzione, la quale consiste nella misura delle parti: e però tutte le invenzioni degli uomini tanto hanno del bello e buono, quanto più ingegnosamente sono proporzionate... Imperocchè quando si vede una cosa ben composta, si dice che ha bellezza.

G. P. LOMAZZO, *ibid.*, Lib. I, cap. 23
(ed. 1844, I, pág. 122)

32. In tutte le opere si ricercano due intelligenze, senza le quali né buona né bella fabbrica giammai si potrà fare; cioè in che modo si ha da dare proporzione all'opera in quanto a sé medesima: e secondariamente in che modo si ha da dare in quanto all'occhio, con che viene la fabbrica a farsi adorna:... E questa bellezza, e proporzione nasce per necessità da due modi detti, i quali separatamente non si possono dispensare.

G. P. LOMAZZO, *ibid.*, Lib. I, cap. I
(ed. 1844, I, pág. 27)

33. Pittura è arte, la quale con linee proporzionate, e con colori si- mili alla natura delle cose, seguitando il lume prospettivo, imita talmente la natura delle cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza, ed il rilievo de' corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra agli occhi nostri molti affetti, e passioni dell'animo.

LA BELLEZA RESIDE EN LA PROPORCIÓN

31. Tanta es la importancia de la proporción en las cosas que nadie puede lograr para sus ojos el menor deleite sin su ayuda, es decir, sin conveniencia de las partes o los miembros de la cosa observada: de tal modo que aquello que nos place o deleita no es por otra cosa sino porque en sí posee el orden de la proporción, la cual consiste en la medida de las partes: y es por ello que todas las invenciones de los hombres tanto tienen de lo bello y de lo bueno cuanto más ingeniosamente están proporcionadas. [...] Y es por lo mismo por lo que al ver una cosa bien compuesta se dice que posee la belleza.

LA PROPORCIÓN CONDICIONADA OBJETIVA Y SUBJETIVAMENTE

32. En toda obra se busca la comprensión de dos cosas sin las cuales nunca se podrá hacer una labor bella y buena; a saber, de qué modo se ha de dar proporción a la obra respecto de sí misma y, secundariamente, de qué modo se ha de lograr respecto al ojo, con lo cual nuestra labor se hace hermosa; [...] y así dicha belleza y proporción nace precisamente de la necesidad de ambos modos antedichos, que no se pueden usar por separado.

LA PINTURA REPRESENTA SENTIMIENTOS

33. La pintura es un arte que mediante líneas proporcionadas y colores semejantes a los naturales de las cosas, y siguiendo la luz de la perspectiva, imita de tal modo la naturaleza de las cosas corpóreas que no sólo representa sobre el plano el volumen y relieve de los cuerpos, sino también su movimiento, mostrando vivamente a nuestros ojos numerosos sentimientos y pasiones del ánimo.

34. Il fundamento di tutto, cioè delle parti principali e dei suoi generi sopra il quale ogni cosa come sopra soldissima base si riposa ed onde deriva tutta la bellezza, è quello che i Greci chiamano Euritmia e noi nominiamo disegno.

F. ZUCCARO, *L'idea de pittori, scultori,
e d'architetti*. 1718. I, 2

35. Per Disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa ad operare di fuori conforme alla cosa intesa... Formiamo prima nella mente nostra un concetto di quanto allora potiamo pensare... Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile formando, e designando in carta, e poi con penelli, e colori in tela o in muro colorando. Ben è vero, che per questo nome di Disegno interno io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore, ma anco quel concetto, che forma qualsivoglia intelletto... Non uso il nome d'intentione, come adoprano i logici e filosofi, o di esemplare o idea com'usano i theologi... Si devono usare i nomi conforme alle professioni.

F. ZUCCARO, *ibid.*, II. 3

36. Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, o oggetto dell'intelletto... E per meglio anco capire questa definizione si dee osservare che essendovi due sorte d'operazioni, cioè altre esterne, come il disegnare, il lineare, il formare, il depingere, lo scolpire, il fabricare: ed altre interne, come l'intendere e il volere.

34. El fundamento de todo, es decir, de las partes principales y sus géneros, sobre el cual toda cosa se reposa igual que sobre base solidísima y del cual toda belleza se deriva, es aquello que los Griegos denominaban Euritmia y que nosotros denominamos diseño.

EL DISEÑO INTERIOR

35. Por Diseño interior entiendo aquel concepto formado en nuestra mente para poder conocer toda clase de cosas y obrar sobre lo externo según la cosa misma. [...] Primero nos formamos en la mente un concepto sobre cuanto podemos pensar hasta entonces. [...] Después, conforme a dicho concepto interior, lo vamos conformando con la pluma, dibujando sobre el papel, y luego, con pinceles y colores, lo vamos colorando sobre la tela o el muro. Bien es verdad que bajo esta denominación de Diseño interior no entiendo solamente el concepto interno que se forma en la mente del pintor, sino también el concepto que se forma en cualquier clase de intelecto... Y no uso el nombre de intención, como acostumbran los lógicos y los filósofos, ni el de ejemplar o idea, como hacen los teólogos. [...] Que los nombres se deben emplear según las profesiones.

36. El Diseño no es materia, ni cuerpo, ni accidente de substancia alguna, sino forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto. [...] Y por mejor captar esta definición, debe observarse que existen dos clases de operaciones, a saber, unas externas, como dibujar, delinear, conformar, pintar, esculpir y edificar, y otras internas, como entender y querer.

37. Disegno esterno altro non è che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo, semplice lineamento, circoscrizione, misurazione e figura di qual si voglia cosa imaginata e reale. Il qual Disegno così formato e circoscritto con linea è essemplio e forma della imagine ideale.

37. El dibujo exterior no es otra cosa que lo que aparece circunscrito como forma sin substancia de cuerpo, simple lineamiento, circunscripción, mensuración y figura de cualquier cosa, real o imaginada. El cual Dibujo, así formado y circunscrito con las líneas, es ejemplo y es forma de la Ideal imagen.

38. Vi sono tre sorti di Disegno esterno proprio à noi Pittori. Uno si chiama Disegno naturale, esemplare proprio e principale dalla natura prodotto, e poi dall'arte imitato.

38. Tres clases hay de Dibujo externo que son propias de nosotros los Pintores. Una se llama Dibujo natural, ejemplar propio y principal producido por la naturaleza e imitado más tarde por el arte.

L'altro si chiama Disegno artificiale esemplare dell'artificio humano, col quale forniamo varie inventioni e concetti historici e poetici.

El segundo se llama Dibujo artificial, ejemplar propio del artificio humano, con el que procedemos a formar varias invenciones y conceptos históricos y poéticos.

Il terzo lo chiameremo Disegno pur artificiale, ma fantastico, che farà di tutte le bizarrie, capricci, inventioni, fantasie e ghiribizzi dell'Phuomo.

Y el tercero lo llamamos Dibujo no ya artificial sino fantástico, productor de todas las rarezas, caprichos, invenciones, fantasías y delirios del hombre.

39. Ma dico bene è so che dico il vero, che l'arte della pittura non piglia i suoi principi, né ha necessità alcuna di ricorrere alle matematiche scienze, ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, né anco per poterne ragionare in speculazione; però non è di essa figliuola, ma bensì della Natura e del Disegno. L'una le mostra la forma; l'altra le insegna ad operare.

39. Mas digo bien y digo la verdad, que el arte de pintura no toma sus principios ni tiene la menor necesidad de recurrir a las ciencias matemáticas a fin de deducir las reglas y maneras de su arte, ni aun para razonar y calcular; pues no es hijo de aquellas, sino por cierto de la Natura y el Diseño. La una muestra la forma; el otro enseña a obrar.

...L'intelletto ha da essere non solo chiaro, ma libero. e l'ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù meccanica di sì fatte regole, perocchè questa veramente nobilissima professione vuole il giudizio e la pratica buona, che li sia regola e norma al bene operare.

[...] El intelecto no sólo ha de ser claro, sino libre, y el ingenio suelto y no tan constringido en la mecánica servidumbre de reglas muy estrictas; antes bien, esta en verdad nobilísima profesión precisa de juicio y buena práctica, como la regla y norma de su buen obrar.

40. Ecco il vero, il proprio ed universale fine della pittura, cioè l'essere imitatrice della Natura e di tutte le cose artificiali, che illude e inganna gli occhi de' viventi e de' più saputi.

40. He aquí el fin verdadero, propio y universal de la pintura, a saber, el ser imitadora de la Naturaleza y de todas las cosas artificiales, causando la ilusión y engañando los ojos de los vivos, incluso los más sabios.

11. (Dio) volle anco dargli facoltà di fornire in sé medesimo un Disegno interno, intelletivo, acciocchè col mezzo di questo conoscesse tutte le creature e fornasse in se stesso un nuovo Mondo,... con questo Disegno quasi imitando Dio ed emulando la Natura, potesse produrre infinito cose artificiali simili alle naturali e col mezzo della pittura e della scoltura farci vedere in terra novi Paradisi.

41. (Dios) también quiso darle la facultad de formar en sí mismo un Diseño interior, intelectivo, de modo que por su medio conociese todas las criaturas y formase en sí mismo un nuevo Mundo [...] y que con dicho Diseño, casi imitando a Dios y emulando a la Natura, pudiese producir infinitas cosas artificiales semejantes a las naturales y, por medio de la escultura y la pintura, hacer ver en la tierra nuevos Paraísos.

G. PALEOTTI, *Discorso interno alle immagini sacre o profane*. 1582, (ed. Barocchi, II, 462)

EL ARTE SIMBÓLICO

12. Formiamo corpi di figure tali, che rendono non solo vaghezza all'aspetto per la varietà delle cose che sono figurate, ma apportano ancor mirabile giovanento all'animo per li similitudine misteriose che si rappresentano, o vogliamo dire per la medolla della virtù che in esse è contenta. Queste sono stati chiamati simboli, perché, tra i varii significati che porta seco questa voce, l'uno serve principalmente per certa nota e contrasegno di un'altra cosa maggiore.

42. Formamos cuerpos de figuras tales que no sólo rinden su belleza a la mirada por la variedad de las cosas allí expuestas, sino también una admirable alegría en el ánimo por las misteriosas semejanzas que representan o, por mejor decir, por la virtud medular que en ellas se contiene. Y tales son los que llamamos símbolos, pues tras los varios significados que trae consigo dicho término, uno hay que sirve principalmente como nota y contraseña de otra cosa más grande.

5. LOS EMBLEMAS Y LA ICONOLOGÍA

En el Renacimiento se pensaba alegóricamente, siendo común la convicción de que toda cosa puede expresarse a través de un signo, una palabra, una noción, una enseña o un emblema. Y que cada idea y cada concepto, hasta el más abstracto, puede además representarse con una imagen. Si cada cosa es una alegoría, para cada cosa puede encontrarse una alegoría.

Dicha convicción no era nueva, lo novedoso fue, en cambio, el especial afán por

establecer las alegorías y los símbolos, por hacer catálogos de conceptos y de imágenes; el idcar emblemas y alegorías se convirtió casi en una profesión, una habilidad cultivada con abnegación y esmero, perfilándose dos especialidades: el género embleático y la iconología.

1. *Los emblemas.* La habilidad para establecer emblemas tenía su modelo en la heráldica. Las formas heráldicas, que se remontaban al siglo XII, habían nacido de los grandes hechos de armas; signos distintivos en los pendones, lemas y consignas eran necesarios para llamarse o encontrarse en el campo de batalla. Elegidos al principio libremente y al azar, con el tiempo se irían formalizando, convirtiéndose en blasones de familias o instituciones. En el Renacimiento, cuando ya carecían de significado e importancia militares, cobraron un sentido como enseñas o símbolos, constituyendo un modelo a la vez que incentivo para buscar otros nuevos. Y estos eran escogidos con esmero, cuidando bien de que correspondieran al carácter y dignidad de sus futuros destinatarios. Se trataba, pues, de ajustar hábilmente signos, lemas y emblemas a los individuos, familias, ciudades, países, instituciones o ideas, con lo que se cristalizaron ciertas formas a las que los emblemas habían de someterse rigurosamente².

La voz «emblema» designaba primitivamente una cosa completamente distinta de la enseña; su significado era el de un adorno en relieve, una labor de mosaico, y en este sentido figura aún en el *Dictionarium* de Ambrosio Calcpino de 1558. En un sentido transformado y figurado, lo empleó acaso por primera vez el francés Budé en su teoría del derecho, y después el erudito italiano Andrea Alciato, que le dio el sentido de adorno, divisa o mote en su antología de enseñas y divisas (impresa en 1531), titulada *Emblemata*. Dicho libro ganó enorme popularidad, siendo pronto imitado por numerosos autores, y el mismo título se convirtió en el nombre de una rama del arte.

En su libro, Alciato empieza la presentación de los respectivos emblemas con un lema breve que se completa con el dibujo correspondiente (*ikon*), terminando luego con un epigrama que desarrolla o explica el lema o el dibujo. Esta estructuración del libro dio origen al doble sentido de la voz «emblema», que en su sentido más amplio venía a designar enseña, alegoría o símbolo (el símbolo es natural y, por tanto, fácilmente comprensible, mientras que el emblema es una creación artificial y descifrarlo exige cierto esfuerzo). En el sentido restringido, en cambio, emblema quería decir el esquema alciato que se componía de lema, imagen y epigrama, siendo éste el uso que prevaleció en los siglos XVI y XVII. Estos tres elementos podían ser complementados con un comentario que justificaba su elección o con citas de obras clásicas, que recomendaban una u otra ilustración de cada emblema. Este esquema fue acogido por los «emblemáticos», seguidores de Alciato, convirtiéndose pronto en norma obligatoria y estrictamente observada por el *ars emblematica*.

Los emblemas así concebidos estaban estrechamente vinculados con los antiguos epigramas y los *tituli* medievales, con el alegorismo medieval y los jeroglíficos, en su totalidad; no obstante, como vemos, era un género nuevo. Al valerse del verbo en el mismo grado que de la imagen, constituía una combinación del *ars pictoria* con el *ars poetica*, un arte compuesto de una obra poética que comentaba un dibujo sim-

² R. J. Clements, *Picta Poesis*. Roma, 1960. W. S. Heckscher-K. A. Wirth, *Emblem, Emblembücher*, en: *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Lieferung 49, págs. 85-228.

bólico, y un dibujo que ilustraba recíprocamente una obra poética. Una misma idea era así doblemente expresada en palabras y en imagen, abstracta y pictóricamente.

2. *La iconología*. Era un arte análogo al género emblemático que también combinaba la palabra con el dibujo, una noción abstracta con una imagen concreta. Pero su procedimiento era distinto, porque mientras para los emblemas se elegían símbolos tanto de personas concretas como de conceptos generales, la iconología se limitaba sólo a los conceptos.

El precursor y padre de este arte fue Cesare Ripa, quien lo inauguró con un libro titulado precisamente *Iconología*, impreso en 1593^b. El título deriva de la voz griega *eikōn* (imagen), justificándose de este modo la pretensión de dar una representación gráfica a los conceptos tratados. También en este caso el título del libro dio nombre a una nueva habilidad, en la que Ripa imprimió la misma huella que Alciato en el género emblemático. Fue Ripa una persona culta del círculo de los *filomati* sieneses, maestro de ceremonias en diversas cortes y creador de gustos y mentalidad en su tiempo. Así, su *Iconología* fue expresión de esa mentalidad e ideología, conteniendo imágenes de unas cuatrocientas nociones abstractas, algunas de ellas concernientes en especial a la estética, como la Belleza, la Gracia, el Arte, la Poesía, o el *Furor Poeticus*, entre muchas otras. Las primeras ediciones de este libro ofrecían sólo una descripción de las figuras alegóricas que habían de imaginar los respectivos conceptos, pero en la tercera edición de 1603, o sea, realizada aún en vida del autor, las figuras ya vienen dibujadas, así que —igual que en el caso de los emblemas— la imagen plástica completa a la verbal. En ediciones posteriores, la *Iconología*, elaborada por G. Z. Castellini, fue enriquecida con metodología científica, y comentarios y citas de autores clásicos y filósofos. E igual que el arte emblemático echó raíces en la forma que le otorgara Alciato, la iconología siguió el modelo ideado por Ripa.

3. *Los presupuestos*. El objetivo del género emblemático y de la iconología era fundir y combinar ciertos conceptos abstractos, *mystica, naturalis et occulta rerum significatio*, según una fórmula de Antonio Ricciardo de 1591. Ambas habilidades bordeaban, pues, la literatura y la plástica. En efecto, tanto Alciato como Ripa fueron escritores cuya labor literaria rayaba en las artes plásticas. Alciato personalmente hizo los dibujos para su libro, y en otras publicaciones análogas, los escritores colaboraban con los dibujantes. El arte emblemático y la iconología eran habilidades afines, mas cada una de ellas tenía sus respectivas convenciones. El género emblemático se valía de imágenes de animales, plantas y objetos, de todo lo que no fuesen imágenes de figuras humanas, mientras que la iconografía obraba sólo con efigies humanas, y siempre, para representar un concepto, empleaba una sola figura.

Ambas habilidades gozaron de un éxito increíble, pero sus vicisitudes siguieron diversos caminos. Alciato tuvo un sinnúmero de seguidores e imitadores, calculando los bibliógrafos que en el transcurso de un siglo y medio (a partir de finales del siglo XVI hasta principios del XVIII) unos 1.300 autores publicaron alrededor de 3.000 libros de emblemas, a los que se dio diversos nombres: los italianos los llamaban *arte delle imprese, delle emblemí* o *delle alusioni*, y los franceses *art des devises*; también se

^b E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des C. Ripa*, Hamburgo, 1934. (Hay ediciones españolas de las obras de Alciato y Ripa. La primera, *Emblemas*, a cargo de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985; y la segunda, *Iconología*, es de Madrid, 1987, presentes ambas en esta misma colección. N. del E.).

les solía llamar *commentaria symbolica* o mancras afines. Según iban apareciendo nuevas personas que aspiraban a disponer de su emblema, se iban editando nuevas colecciones de los mismos, observando siempre los preceptos, el modelo y el esquema trazados por Alciato.

La obra de Ripa, en cambio, fue una obra en sí completa que ilustraba la totalidad de los conceptos abstractos más populares, por lo que había muy poco que añadir; así que lo único que se hacía era reimprimir su libro y traducirlo a diversos idiomas, a veces completarlo y otras resumirlo, o hacer una selección en base al mismo. La obra se publicó, entre otros idiomas, en francés y holandés, y así el período de floración de la iconología y los emblemas duraría todo el siglo XVII, cuando se publicaron la mayoría de estas obras, pero su concepción y sus esquemas habían nacido en el siglo XVI.

La fuente del género emblemático, lo mismo que la de la iconología, fue el pensamiento alegórico, típico de la época: cada objeto concreto —planta, animal o instrumento— puede ser una alegoría, y al revés, para cada objeto abstracto se puede encontrar una imagen concreta. Taurellus (1602) veía en los emblemas «imágenes de virtudes y defectos morales, tal como se manifiestan en diversas obras divinas y de la naturaleza». Y Francis Bacon dijo que los emblemas hacían descender las cosas intelectuales a las sensoriales, en lo que precisamente residía su fuerza. Los artistas plásticos aprendían así de los escritores, y los hombres de letras a su vez de los artistas plásticos. La época exigía, pues, una ilustración para el arte de la versificación, y un resumen en forma poética para las imágenes plásticas, cosa que produjo una estética específica en dos facetas, emblemática e iconológica, una poesía pintada en definitiva (*picta poesis*), como definió su arte el emblematista francés Aneau^c.

4. ¿Arte o ciencia? El género emblemático y la iconología no eran considerados como productos libres de la fantasía y la imaginación, sino como habilidades y disciplinas fundadas en principios y preceptos, y también en este sentido se las llamaba artes, porque *ars est quae dat rationes certas*. Así, pues, ambas se valían de alegorías fijas, apoyándose en una relación estable entre las palabras y las imágenes de las cosas, observando ciertas normas generales y evitando lo espontáneo y accidental. Además, se procuraba no inventar los emblemas y personificaciones iconológicas, sino buscarlos en los clásicos, cosa que había de garantizar su carácter objetivo y científico. Las compilaciones de emblemas y de símbolos eran organizadas y sistematizadas según los modelos de las otras ciencias, por lo que finalmente llegaron a ser consideradas no sólo como artes sino también como saberes, lo que halló su reflejo en los títulos que se ponía a dichas obras, como por ejemplo, *La science et l'art des devises*. Los emblematistas mostraban, pues, mayor propensión al servilismo que al libre uso de la imaginación, y no se hubieran atrevido a publicar emblemas y alegorías que estuviesen en desacuerdo con la tradición, siendo a veces comparadas con las abejas, que traen sus elementos del exterior. Ricciardo, por ejemplo, lo sostenía que sus emblemas y símbolos se basaban en la «filosofía más antigua» de los egipcios, los órficos, los profetas y los evangelistas.

Pero la que gozaba de mayor estima era la tradición de los jeroglíficos; así, en el siglo XVI se escribieron manuales dedicados especialmente al arte de componerlos,

^c B. Aneau, *Picta Poesis*, Lyon, 1552.

siendo el más famoso el de los *Hieroglyphica* de P. Valeriano (1595)^d, libro muy erudito, que citaba a centenares de autores antiguos. Los hombres del Renacimiento, al conocer los jeroglíficos egipcios, los concibieron como símbolos y los combinaron con el simbolismo medieval y bíblico, creando de este modo un sistema original, una específica jeroglífica renacentista que se basaba en una mala comprensión de la antigua y una confusa mezcla de diversos sistemas. En especial contribuiría a ello el pequeño tratado de Plutarco *De Iside et Osiride*, que había sido traducido por Ermolao Barbaro. Ya uno de los primeros tratados renacentistas sobre el arte la *Hipnerotomachia*, había sido ilustrada con jeroglíficos, y con el tiempo se fue consolidando el extenso arte de los emblemas y divisas, desarrollándose en base a la antigua tradición, pero «conforme a necesidades propias y específicos gustos estilísticos»^e.

Ello no obstante, la fidelidad histórica de la alegoría es ilusoria; en realidad, los escritores y dibujantes componían las alegorías a su antojo, creando obras en las que las investigaciones científicas y lo tradicional se mezclaban con la imaginación poética y plástica del autor y los estilos propios de la época. Transmitidas de obra en obra, estas alegorías habían logrado una cierta estabilidad, lo que les daba impresión de objetividad y era causa de que parecieran provenir de la naturaleza y de ser una ciencia más que un arte.

El género emblemático y la iconología eran, pues, artes en el sentido de habilidades con aspiraciones similares a las científicas, así como artes en el sentido de su afinidad con las «bellas artes». Pero eran unas artes muy específicas, porque pertenecían en el mismo grado a la literatura que a la plástica, sendo a la vez artes *poeticae* y *pictoriae*.

5. *Influencias ejercidas por los emblemas y la iconología.* Conforme al espíritu de la época, los emblemas y alegorías se proponían, entre otros, objetivos morales. Era muy arraigada la convicción sobre su utilidad moral y política, y como eran tenidos por un saber y un arte, se les asignaba también el propósito de perfeccionar a los hombres. Los efectos e influencias ejercidos por ellos eran enormes, ya que los libros de emblemas y alegorías eran utilizados también como manuales de retórica, por lo que se solían emplear abundantemente en discursos y arengas.

El género emblemático y la iconología afectaron además a la totalidad de las artes. La versión francesa de los *Emblemas* de Alciato editada en 1637 por J. Baudoin, presentaba su conocimiento como indispensable para los oradores, poetas, escultores, pintores, ingenieros, medallistas, autores de divisas, ballets y obras dramáticas. En cuanto al libro de Ripa, fue un manual fundamental para los artistas plásticos de los siglos XVII y XVIII, según lo testimonian Poussin, Bernini e incluso Vermeer, por lo que Winckelmann lo llama el «Evangelio del artista». Pero las alegorías de Ripa pasaron también al teatro; por ejemplo, la famosa representación que se dio en la corte inglesa con el nombre de «mascarada» —*Court Masques*— compuesta por dos

^d J. P. Valeriani Bellunensis, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentariorum libri XVIII*, Francofurti, 1678.

^e L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, 1923. K. Gichlow, *Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, en: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, XXXII, 1, 1913. (El tratado de Plutarco *Sobre Isis y Osiris* aparece incluido en la tradición de *Obras morales y de costumbres de este autor* editada en Madrid, Aka/Clásica, 1987. N. del E.)

hombres tan insignes como el arquitecto Íñigo Jones y el dramaturgo Ben Jonson, se inspiraba en la obra de Ripa¹.

Los emblemas, en cambio, imprimieron su huella en el terreno de la heráldica de la que antaño habían partido. Así, siguiendo los cánones del arte de los emblemas, se añadían divisas a los escudos, y se creaban nuevos blasones, adornándolos, conforme a la moda de la época, con cimeras, joyas y coronas. Asimismo, se aspiraba a que los vestidos hicieran juego con los escudos, bordando en ellos las insignias respectivas. De esta suerte, junto con el género emblemático, penetró en la heráldica la estética del mismo.

El género emblemático y la iconología eran, pues, nuevas artes, y como tales figuran en la historia de las formas artísticas. Pero también aparecen en la historia de la estética y además por dos razones esenciales; primero porque implicaban una estética particular, ya que pertenecían simultáneamente a la literatura y a las artes plásticas, siendo lo específico de ellos su carácter de artes exclusivamente alegóricas; y segundo, porque en su contenido se reflejan claramente las concepciones estéticas de la época. Algunas de ellas ya se pueden advertir en los emblemas de Alciato; así, por ejemplo, en el *Ars naturam adiuvans* el arte es representado en las figuras de Mercurio, que lleva un caduceo y la Fortuna, que lleva el globo terrestre, así como un timón y el cuerno de la abundancia, y en los tres mil volúmenes de la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII no faltan, pues, emblemas concernientes a la belleza y el arte, aunque sean bastante menos numerosos que los de contenido político y moral.

La *Iconología* de Ripa, en cambio, nos proporciona un importante material estético gracias a sus imágenes y comentarios sobre conceptos tales como el Arte, la Belleza, la Gracia y el Encanto o Venustez.

6. *El arte y la poesía.* Para Ripa —como para todos los iconólogos— la alegoría del arte era una figura femenina, vestida de traje verde, que en su mano derecha sostiene martillo, un cincel y un pincel, mientras la izquierda la apoya en una vara con una planta trepadora alrededor de la misma. La estaca simboliza el arte, porque encauza los brotes naturales, y el color verde, la esperanza de los artistas de alcanzar sus objetivos, y con ellos la fama y beneficios. En las primeras ediciones de la *Iconología* el comentario era breve, y en las posteriores el arte ya era definido como «cierta especial disposición basada en los conceptos (*precetti*) y principios (*ragioni*)». Asimismo, solía diferenciarse entre el arte como concepto de la mente (*concetto nella mente*) —en este sentido el arte era una disposición de la mente (*habito dell'intelletto*)—; arte en tanto que maestría (*artifizio*) que es consecuencia de esta disposición y que se revela (*espresso*) en la obra; y arte en tanto que obra (*opera*), que es resultado (*effetto*) directo de la maestría. Según en cual de estos sentidos se interpretara el arte, éste se tenía por localizado en la mente, en la vista o en la obra. Las fuentes de esta distinción se remontaban a la *Ética* a Nicómaco y a santo Tomás, pero también se tomaba en consideración la más reciente concepción del arte como creación del artista¹. Este capítulo de la *Iconología* da así fe de la evolución que el concepto de arte había experimentado.

La Poesía por su parte es allí representada como una mujer con el pecho des-

D. J. Gordon, *The imagery of Ben Jonson's the «Masque of Blackness» and the «Masque of Beauty»*, en: *Journal Warburg*, VI, 1943.



XVII. EL ARTE, ALEGORÍA

Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.^a ed., 1603.

XVIII. LA POESÍA, ALEGORÍA

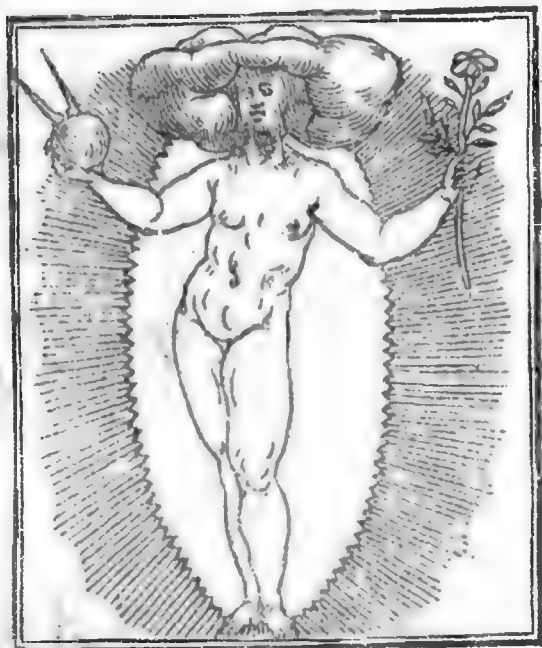
Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.^a ed., 1603.





XIX. EL FUROR POÉTICO, ALEGORÍA
Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.^a ed., 1603.

XX. LA BELLEZA, ALEGORÍA
Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.^a ed., 1603





XXI. LA VENUSTEZ, ALEGORÍA

Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.^a ed., 1603.

XXII. SYMMETRIA, ALEGORÍA

Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.^a ed., 1603.





XXIII. EL DISEÑO, ALEGORÍA

Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.ª ed., 1603.

XXIV. LA NATURALEZA, ALEGORÍA

Grabado en madera, de E. Ripa, *Iconología*, 3.ª ed., 1603.



nudo tocada con corona de laurel. Su rostro será radiante, mientras lleva la lira en una mano y una flauta en la otra. Su vestido, de color celeste y salpicado de estrellas, simboliza lo divino; el pecho, rebosante de leche, la fertilidad; y la lira y la flauta, los lazos que unen la poesía con la música.

El Furor o éxtasis poético tiene también en la obra de Ripa su propia personificación en la figura de un efebo alado, con corona de hiedra en la cabeza, que está mirando hacia el cielo. El comentario define la inspiración poética como aquella gran excitación de la mente que produce la armonía y los conceptos maravillosos (*concetti maravigliosi*), conceptos que parecen imposibles de hallar en la naturaleza y sólo pueden ser considerados como «dones especiales», como una «gracia divina».

En cuanto a la pintura, Ripa la describe, mas no da imagen alguna; respecto a la versión francesa de esta obra la pintura no se incluye.

7. *Belleza, perfección y gracia.* La belleza se representa en la obra de Ripa como mujer desnuda que oculta la cabeza entre las nubes; en su mano derecha sostiene un globo y un compás, y una flor de lis en la izquierda. El globo y el compás significan que la belleza consiste en la medida y la proporción; y la flor, que la belleza tienta al alma como lo hace el aroma de aquella; por último, la cabeza entre las nubes simboliza la creencia de que «la belleza es cosa de la que es difícil hablar en el lenguaje de los hombres».

En su preámbulo Ripa afirma además que Venus simboliza a la «Belleza, es decir, la aspiración de la materia hacia la forma, como dicen los filósofos»; y en el capítulo dedicado a lo bello añade que incluso «en las cosas creadas la belleza no es —hablando metafóricamente— sino un resplandor divino, tal como lo definen los platónicos». Había, pues, en este alegorismo una filosofía de carácter pitagórico-platónico mientras que frases enteras del comentario van evocando los textos de Ficino; el hecho de que este texto sea un añadido del editor del siglo XVII no es sino expresión de aquello mismo que ya Ripa expresaba en sus imágenes pictóricas.

También la perfección tiene en el libro de Ripa su propia alegoría, que es una figura completamente vestida, que aparece circunscrita en el Zodíaco, «símbolo de la razón y la medida adecuada». La simetría a su vez, es entendida al modo griego, es decir, como armonía, proporción adecuada y conveniencia de las partes, como medida y cabal disposición a la que no se debe añadir ni quitar nada. Su comentario dice que la simetría de formas y colores se denomina belleza, y la simetría de sonidos se llama melodía¹. La gracia es a su vez representada como una doncella ricamente vestida, que lleva en la mano una rosa multicolor y sin espinas, símbolo de «un don especial y misterioso de la naturaleza».

La alegoría del encanto, o venustez, es muy original y a la vez complicada; una mujer vestida en cuyo traje aparece un Cupido con sus *fasci ardenti*, y además el caduceo de Mercurio; la cabeza la tiene coronada de rosas; en la mano derecha lleva una flor perpetua (el *hylichrysus*), y un pájaro en la izquierda. El comentario explica que la venustez, que es una clase de gracia, es *condimento* además de la belleza. Y aunque no toda belleza es venustez, sin ella la belleza no es completa². Luego, las ediciones dieciochescas de la *Iconología* sostenían ya —citando a Ficino— que la belleza es venustez, es decir, una gracia, y que la gracia se deriva principalmente de los ornamentos y la elegancia, dividiéndose en tres clases: la del alma, la del cuerpo (proveniente del color y de la línea), y las de la armonía de los sonidos y los verbos.

De modo que la belleza «consiste en gracia y venustez que, a través de la mente, ojos y oídos, conmueven y atraen nuestra alma».

En cuanto al dibujo o *diseño*, es representado como un hombre que sostiene un compás en una mano y un espejo en la otra. Y por fin la naturaleza la imaginaba Ripa como mujer de pechos desbordantes de leche y un buitre en la mano, puesto que —conforme a la concepción aristotélica— la naturaleza tiene un componente activo y otro pasivo, que son la forma y la materia; el activo alimenta y mantiene la vida de los seres, y el pasivo los destruye paulatinamente; el primero es simbolizado por la leche, y el segundo por el buitre, la más voraz de las aves.

La *iconología* se expresaba mediante imágenes, y los conceptos eran en ella secundarios, por lo que no se debe esperar de ella gran precisión conceptual. En cambio, gracias a la forma pictórica se pudieron expresar mejor ciertas ideas que todavía no se habían formulado. Parece no obstante que de distintas personificaciones, la venustez y la gracia eran un mismo concepto, diferenciado de la perfección y la *simetría*. Estas últimas consistían en «la medida adecuada», mientras que la belleza era un concepto más amplio, que abarcaba tanto la perfección como la gracia. Las medidas y proporciones adecuadas (o sea, la perfección) figuran en la *iconología* como una exigencia mínima de lo bello, mientras que la belleza abarca también la gracia. —Mediante este sistema conceptual se expresaba, pues, un giro que hallaría su reflejo en la específica teoría de las artes plásticas del Renacimiento tardío.

Así, en *Mask of Beauty*, una obra teatral inspirada en la *iconología* de Ripa que se representó en Londres en 1608, aparecía un «trono de la Belleza» con ocho figuras que representaban el Esplendor (*Splendor*), la Serenidad (*Serenitas*), la Germinación (*Germinatio*), el Júbilo (*Laetitia*), la Mesura (*Temperantia*), la Venustez (*Venustas*), la Dignidad (*Dignitas*) y la Perfección (*Perfectio*). Estas figuras personificaban, por tanto, los componentes de la Belleza, y sobre ellas, como elemento supremo, estaba la Armonía. Todo el conjunto era, pues, una personificación de estas categorías estéticas, una síntesis estética de la *iconología*.

8. *Las alegorías*. La *iconología* representa los conceptos de manera clara y definitiva, pero de hecho gozaban de mayor popularidad y éxito las alegorías y personificaciones cuyo carácter era menos estricto, permitiendo mayor libertad e imaginación. En la mayoría de los casos éstas eran figuras femeninas, con algún atributo, siendo agrupadas en series de planetas, elementos, partes del mundo, estaciones del año, períodos de la vida, etc. Así, mencionaremos alguna personificación del arte y de lo bello. H. Goltzius dibujó, por ejemplo, en 1592 las nueve Musas: Terpsícore, musa de la danza, tocaba el laúd; y Calíope, musa de la poesía épica, sostenía un libro entre las manos. L. Kilian, en 1606, representó en sus grabados las siete artes liberales: allí la Música tocaba el laúd, y la Retórica gesticulaba con las manos. En el *Cabinet des Beaux Arts* de 1690 Charles Perrault incluiría alegorías de la arquitectura, la pintura, la escultura y la poesía ideadas por los artistas más eminentes de la época; dichas artes aparecen allí representadas como damas rodeadas de amorcillos (*putti*) que muestran sus atributos. En el caso de la arquitectura, por ejemplo, estos atributos son el compás, la escuadra, los libros, los planos y los bloques de piedra. (La alegoría de la poesía que figura en este libro fue hecha a base de un dibujo realizado por Aleksander Ubelski [1649-1718], de origen polaco, profesor y miembro de la Real Academia).

Otra serie de alegorías, ejecutadas por G. Fentzel, representa a los cinco senti-

dos. También son estas figuras femeninas, aunque en su caso el contenido alegórico se expresa no tanto por las figuras en sí mismas como por aquella que las rodea. La alegoría de la belleza por J. de Gheyn no enfatiza ya la sublimidad, sino la vanidad que ésta acarrea.

Pero las alegorías de los conceptos más frecuentes en la teoría del arte de la época fueron dibujadas por Errard, grabadas por Thomassin e impresas por Fréart de Chambray en el *Parallèle de l'architecture antique et moderne* (1702). También estas alegorías representan figuras femeninas; la Naturaleza es una mujer dotada de seis pechos rebosantes de leche y rodeada de animales, desde el león al unicornio. El saber artístico es representado por una mujer pensativa, con alas en la cabeza; la idea artística, con un compás y un buril, está mirando hacia arriba; la Imaginación y la Idea llevan corona de laurel; la Imitación es una mujer con un espejo en una mano y un pie apoyado sobre un mono; y la Práctica artística lleva por su parte compás y plomada.

9. *La filosofía de las imágenes.* Aún así los emblemas y la iconología tuvieron que esperar unos cien años hasta que se produjera su masiva generalización, cosa que logró, en la segunda mitad del siglo XVII, el heraldista francés Claude François Menestrier (1631-1705)⁸, dándoles el nombre de «filosofía de las imágenes». Dicho Menestrier parte de la aseveración de que todas las artes y las ciencias obran con imágenes (*travaillent en images*)⁴, afirmando que él mismo había empezado su estudio por los emblemas, divisas y jeroglíficos, para pasar a otras cosas que también dan placer a la mente y los ojos, y de este modo llegó a elaborar un sistema de todas las actividades humanas que se valen de imágenes. Distinguió así cuatro clases de las mismas: pictóricas, poéticas y retóricas, científicas y simbólicas. En lo que respecta a la poesía y la retórica, no cabe duda de que son «productoras de imágenes». Pero también las ciencias, sea la filosofía o las matemáticas, crean imágenes de las cosas, con sus «figuras y expresiones ideales» (*figures et expressions idéelles*).

Menestrier entendía las artes y las ciencias que se sirven de imágenes de manera muy amplia. La pintura, por ejemplo, no la limita a los lienzos y los cuadros, sino que incluye en ella decorados, arcos de triunfo, *castra doloris*, torneos, pompas, carruseles, representaciones teatrales, ballets, conciertos, fuegos artificiales y banquetes. Y en el grupo de las «imágenes simbólicas»⁵, que habían sido su punto de partida, distingue los jeroglíficos, es decir, las imágenes de las cosas sagradas, sobrenaturales y divinas; los símbolos, es decir, las imágenes de las cosas naturales; los emblemas, a saber, las imágenes que contienen «enseñanzas morales, políticas y académicas»; las divisas, que son imágenes de diversas actividades humanas; *images des entreprises de guerre, d'amour, de piété, d'étude, d'intrigue et de fortune*; los blasones que representan los linajes, dignidades y méritos; las alegorías, que ilustran (especialmente en los reversos de medallas) los grandes acontecimientos y las hazañas; y la iconología, que representa las «cuestiones intelectuales como si fueran seres vivos».

Así, pues, a finales del siglo XVII, los emblemas y alegorías llegaron a ser un punto de partida para la unión de todas las artes cultivadas por el hombre, sirviendo como base de dicha unión el concepto de imagen común a todas ellas. Concepto que por cierto tiene dos características, pues la imagen es primero sensorial y visual y, segundo, simbólica. Y precisamente una «imagen» así preconcebida sería al fin el criterio para reunir las artes.

⁸ C. F. Menestrier, *Les recherches du blason*, 1683.

C. RIPA, *Iconologia, ampliata dal G. Zaratino-Castellini*, 1603 (ed. 1645, pág. 44)

EL ARTE

1. ARTE: Questo nome Arte può significare tre cose. Prima il Concetto, o similitudine, cioè la imaginata e concepita forma delle cose nella mente, e in questo primo modo diciamo che è habito dell'Intelletto. Seconda, il magisterio, o artificio con quei modi nell'opera espresso, con li quali era nell'Intelletto l'arte come habito; terza l'opera, o l'effetto con l'artificio formato; si che diremo l'arte essere nella mente il magisterio nella vista, e l'opera nell'Effetto...

Queste due nobilissime arti (scultura e pittura) si sono sorelle chiamate come nato da uno istesso padre che è il Disegno, e hanno un istesso fine cioè un artificiosa imitation della Natura.

C. RIPA, *ibid.*, pág. 646

2. VENUSTÀ. La Venustà è una certa gratia, che arrega perfetto condimento alla bellezza: perché non ogni persona bella hà venustà...

La bellezza... è di tre sorti. Primieramente, per l'ornamento di più virtù si forma la gratia ne gli animi: secondariamente, per la concordia, o proportion de colori, e linee nasce nelli corpi la venustà e la gratia: terzo, venustà e gratia parimenti grandissima nasce dalla consonanza della voce e della dolce armonia delle parole, si che di tre sorti è la bellezza dell'animo, del corpo, e della voce... In sostanza concluder si deve che la bellezza consiste in una certa gratia e venustà che commuove e tira l'animo mediante la mente, l'occhio e l'udito.

1. ARTE: El nombre de Arte puede significar tres cosas. Primero, el Concepto o similitud, es decir, la forma de las cosas concebida e imaginada en la mente, en cuyo primer modo diremos que es un hábito del Intellecto. Segundo, el magisterio o artificio expresado en la obra según el modo con el cual el intelecto estaba el arte como hábito; y tercero, la obra o efecto conformado con el artificio: de modo que diremos que el arte está en la mente, el magisterio en la vista y la obra en el Efecto. [...]

Estas dos artes nobilísimas (escultura y pintura) son llamadas hermanas, como hijas nacidas de un mismo padre que es el Diseño, poseyendo además un mismo fin, a saber, la imitación artificiosa de la Naturaleza.

LA VENUSTEZ

2. La Venustez consiste en cierta gracia que añade su perfecto condimento a la belleza: no todo aquel que es bello posee venustez. [...]

La belleza [...] es de tres clases: Primero, por el ornato de la mucha virtud se va formando la gracia dentro de los ánimos: en segundo lugar, por la concordia y proporción de líneas y colores nace en los cuerpos la gracia y la venustez; y en tercer lugar, otra grandísima gracia y venustez es la que nace de la consonancia de la voz y de la dulce armonía de las palabras, existiendo, por tanto, tres tipos de belleza, del ánimo, del cuerpo y de la voz. [...] En substancia se debe concluir que la belleza consiste en cierta gracia y venustez que arrastra y mueve el ánimo con la mente, el ojo y el oído.



XXV. LA VISTA, ALEGORÍA
Grabado de G. Fentzel, según M. de Vos, h. 1650.



XXVI. EL OLOR. ALEGORÍA
Grabado de C. Pöntzel, según M. de Vos, h. 1650.



XXVII. LA BELLEZA-LA VANIDAD, ALEGORÍA
Grabado de J. de Gheyn, h. 1600.



XXVIII. LA MUSA DE LA DANZA, ALEGORÍA
 Grabado de H. Goltzius, 1592.



XXIX. LA MUSA DE LA POESÍA ÉPICA, ALEGORÍA
Grabado de H. Goltzius, 1592.



XXX. LA MÚSICA, ALEGORÍA
Grabado de L. Kilian, 1606.

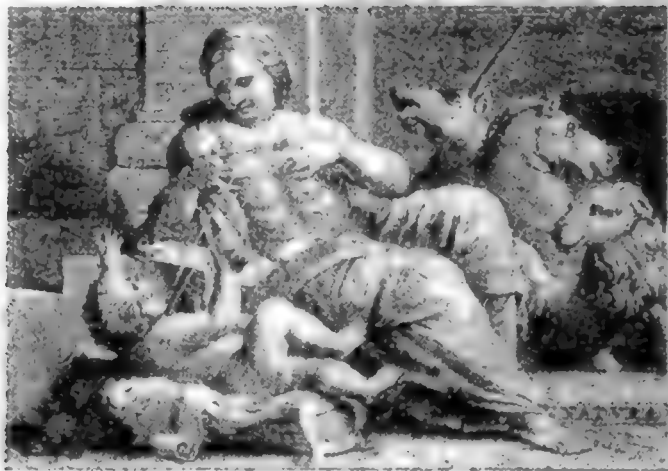


XXXI. LA RETÓRICA, ALLEGORÍA
Grabado de L. Kilian, 1606.



XXXII. LA ARQUITECTURA, ALEGORÍA

Grabado de B. Audran, según L. Boullogne, procedente de: Ch. Perrault, *Cabinet des Beaux Arts*, 1690.



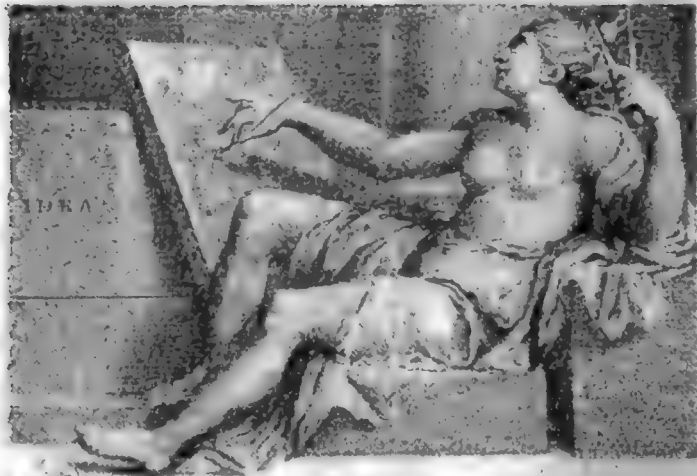
XXXIII. LA NATURALEZA, ALEGORÍA

Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1702.



XXXIV. LOS CONOCIMIENTOS DEL ARTISTA, ALEGORÍA

Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1702.



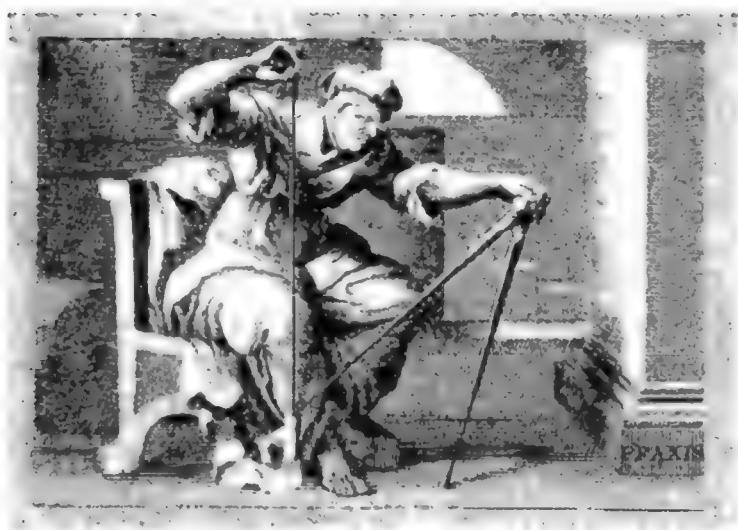
XXXV. LA IDEA ARTÍSTICA, ALEGORÍA
 Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart de Chambray,
Parallèle de l'architecture antique et moderne, 1702.



XXXVI. LA IMAGINACION DEL ARTISTA, ALEGORÍA
 Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart de Chambray,
Parallèle de l'architecture antique et moderne, 1702.



XXXVII. LA IMITACIÓN ARTÍSTICA, ALEGORÍA
 Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart de Chambray,
Parallèle de l'architecture antique et moderne, 1702.



XXXVIII. LA PRÁCTICA ARTÍSTICA, ALEGORÍA
 Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart de Chambray,
Parallèle de l'architecture antique et moderne, 1702.



25. CLAUDE FRANÇOIS MENESTRIER
Grabado de I. B. Nolin, según P. Simon, 1688.

3. **SIMMETRIA.** Simmetria è nome Greco, che in nostra lingua vuol dire una consonante e proportionata commensuratione delle cose... È un nome generico à tutte le proportioni, perciò che se le consideriamo rispetto alla figura, grazia e colore de corpi, si chiama bellezza... Se nelle voci sonoie, si dice melodia... Dove è d'avvertire che ne i corpi semplici non si dice simmetria, essendo una proportion che nasce dall'accordo di tutte le parti dal compasso insieme giunte. Diremo dunque che la Simmetria è una retta proportion delle cose commensurabili, tanto naturali, quanto fattizie, quali parimente lontana dalli due estremi, senza menda alcuna non se gli può né aggiungere, né diminuire alcuna cosa.

C. F. MENESTRIER. *Les recherches du blason*, 1683. I. *Philosophie des images*

4. Tous les arts et toutes les sciences ne travaillent qu'en images, puisque tous les arts ne sont que des imitations de la nature et toutes les sciences des figures et des expressions idéelles des choses que nous connaissons. La philosophie a ses images dans les notions. La médecine n'est qu'une image de la constitution intérieure et extérieure du corps de l'homme. La mathématique estant une science démonstrative ne consiste qu'en images. La poésie dont le propre est de feindre est une faiseuse d'images.

C. F. MENESTRIER, *ibid.*, IV Partie:
Les images symboliques

5. 1. Les hieroglyphiques: images des choses sacrées, surnaturelles et divines. 2. Les symboles: images sensibles des choses naturelles et de leurs propriétés. 3. Les emblèmes: enseignements moraux, politiques et académiques.

3. *Simmetria* es nombre griego que significa en nuestra lengua una consonante y proporcionada commensuración de las cosas. [...] Es un nombre genérico de todas las proporciones, por lo cual si lo consideramos respecto de la figura, gracia y color de los cuerpos, se llamará belleza. [...] Y si en las voces sonoras, se llama melodia. [...] Donde ha de advertirse que en el caso de los cuerpos simples no se habla de *simmetria*, consistiendo ésta en una proporción que nace del acuerdo de la totalidad de las partes, juntas y reunidas con el compás. Así, diremos que la *Simmetria* es una recta proporción de las cosas mensurables, tanto naturales como artificiales, y que hallándose igualmente alejada de los dos extremos, nada se puede disminuir ni añadir en dichas cosas sin cometer una falta.

LAS ARTES Y LAS CIENCIAS
SE VALEN DE IMÁGENES

4. Todas las artes y las ciencias no operan sino con imágenes, ya que todas las artes no son sino imitaciones de la naturaleza, siendo todas las ciencias figuras y expresiones ideales de algo que no conocemos. La filosofía tiene así sus imágenes en las nociones. La medicina no es sino imagen de la constitución interna y externa del cuerpo humano. La matemática, siendo una ciencia demostrativa, sólo consiste en imágenes. Y la poesía, lo propio de la cual es la ficción, es creadora de imágenes.

IMÁGENES SIMBÓLICAS

5. 1. Los jeroglíficos: imágenes de las cosas sagradas, sobrenaturales y divinas. 2. Los símbolos: imágenes sensibles de las cosas naturales y sus propiedades. 3. Los emblemas: enseñanzas morales, políticas y académicas. 4. Las divisas, que representan en imágenes empresas bélicas, del

ques. 4. Les devises qui représentent par images les entreprises de guerre, d'amour, de piété, d'estude, d'intrigue et de fortune. 5. Le blason et les généalogies qui représentent en images la naissance, la noblesse, les alliances, les emplois et les belles actions. 6. Les revers des jettons et des médailles qui représentent les grands événements et les belles actions. 7. L'iconologie qui est la peinture des choses purement morales comme si elles étaient des personnes vivantes, comme l'honneur, la vertu, le plaisir.

amor, de la piedad, del estudio, la intriga o la fortuna. 5. El blasón y las genealogías, que representan en imágenes el nacimiento, la nobleza, las alianzas, los empleos y las bellas acciones. 6. El reverso de monedas y medallas, que representa los grandes acontecimientos y las bellas acciones. 7. La iconología, que nos pinta las cosas puramente morales —como el humor, el placer o la virtud— como si fueran seres vivos.

6. TEORÍA DE LA MÚSICA

1. *La escuela flamenca*. El cambio crucial en la historia de la música se produjo en pleno Medievo, hacia el año 1300, cuando el paso de la homofonía a la polifonía dio origen a una nueva música basada en el contrapunto, *ars nova* que fue idea de los teóricos, investigadores y escritores (*scriptores*), y que los músicos y compositores empezaron a poner en práctica aunque no les resultara nada fácil. En el siglo XIV los teóricos disponían ya de una teoría completa, que los compositores realizaban de manera bastante primitiva; su plena realización sólo tendría lugar en pleno siglo XV.

El Quattrocento es, pues, un período de esplendoroso desarrollo de la música, en todo comparable con el de las artes plásticas. Pero mientras éstas florecían en Italia, la música alcanzaría su momento de mayor plenitud en los Países Bajos. La famosa música flamenca del siglo XV, contemporánea del Renacimiento, no fue, empero, una música genuinamente renacentista. Seguía siendo una música de tipo medieval, e incluso —según afirman los historiadores— con ella llegaría la música gótica a su apogeo, y si hay analogías entre ella y las artes plásticas, no es con respecto a las propias de la época, las renacentistas, sino en relación a las artes del período gótico.

La idea del contrapunto, que nació poco antes de que comenzara el XIV, consistía en permitir que se cantaran simultáneamente varias melodías. Estas tenían que estar armonizadas, lo que exigía complicadas investigaciones y búsqueda de sonidos que armonizaran entre sí, así como ingeniosas construcciones sonoras que evitaran las disonancias. La música del siglo XV estuvo tan absorta en esta búsqueda que descuidó el aspecto melodioso y expresivo de las composiciones siendo más bien una especie de teoría combinatoria. Era, pues, una música razonada, complicada y abstracta, cultivada del modo que suele hacerse con la ciencia y no con un arte, y no era ninguna casualidad que en el sistema de los saberes de entonces figurara juntamente junto a la geometría^b.

^a A. Einstein, *A Short History of Music*, 1953.

^b G. Reisch, *Margarita philosophica*, 1.^a ed., Heidelberg, 1496.

Se suele asociar a los primeros compositores del siglo XV con la «escuela flamenca», aunque la misma tenga origen en Inglaterra, en las composiciones de John Dunstable, de alrededores del año 1400. Más tarde, sin embargo, se desarrollaría en los Países Bajos, especialmente en el Hainaut, que por entonces estaba unido políticamente a la casa de Borgoña, beneficiándose de la riqueza y aspiraciones artísticas de su corte. Pero este movimiento artístico fue tan vivo y sus avances tan rápidos, que a lo largo de la centuria deberíamos diferenciar tres escuelas. Forman la primera Gilles Binchois, *maestro di capella* de Felipe el Bueno, y Guillaume Dufay, religioso de Cambrai, ambos nacidos alrededor del año 1400. A la segunda pertenecen Jean Ockeghem (muerto en 1495), discípulo de Dufay y *maestro di capella* de Carlos VII en París; y a la tercera se adscriben Jacob Obrecht de Utrecht (1430-1505) y Josquin Desprès (h. 1450-1521), quienes ya trabajaron en Italia, por lo que sus composiciones ostentan rasgos típicos de la música meridional. Por lo demás, la creatividad de la escuela fue muy grande, prevaleciendo en ella la música religiosa; sólo de las misas se han conservado 17 de Ockeghem, 24 de Obrecht y 30 de Desprès.

2. *La teoría heredada.* La escuela flamenca creó una música nueva, mas no una nueva teoría. La música del contrapunto del siglo XV cabía perfectamente dentro del marco de la teoría tradicional. En principio, era la misma teoría que había sido ideada en la Antigüedad, la misma que iniciaron los pitagóricos y que se mantuvo hasta el fin de la era antigua, siendo desarrollada y radicalizada en la Edad Media. Así, pues, los tiempos modernos iniciaron su creación musical dentro del marco de una antiquísima teoría, siendo la idea del contrapunto y las composiciones de la escuela holandesa su más plena realización^c. Era ésta una teoría extremada, parcial y hasta monumental en su parcialidad, muy distante de una concepción natural, o en todo caso de la concepción moderna de la música, dependiendo más de presupuestos filosóficos que de un contacto directo con los sonidos. Así, sus tesis principales sostenían que:

1. La música es un saber, un conocimiento de las relaciones de concordia y discordia, de las armonías y disonancias. Es, pues, una ciencia, una rama de las matemáticas, como lo son la aritmética y la geometría, y las composiciones musicales son aplicación de esta ciencia.

2. Las relaciones armoniosas son percibidas por el oído, pero no por él exclusivamente porque también las percibe la razón; la armonía espiritual (*spiritualis, speculativa*) que no oímos es incluso más perfecta que la audible, por lo que la música no se limita al mundo de lo audible.

3. Las relaciones armoniosas no sólo existen en la voz humana y los instrumentos musicales, sino que también están en la naturaleza y en el alma humana. El alma es primitiva y natural (*naturalis*), mientras que la música cultivada por el hombre es imitativa y artificial (*artificialis*). La música se divide así en tres grandes campos: la música del cosmos (*mundana*), la del alma humana (*o humana*) y la música artística producida por el hombre (*instrumentalis*).

4. Dado que las relaciones armoniosas existen en el mundo, el compositor no necesita idearlas, sino más bien conocer e imitarlas. Así, pues, el músico obra más como científico que como artista en el sentido moderno del término. Por lo demás,

O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1950. (La antología abarca también a los teóricos renacentistas.)

la música puede ser cultivada *theoretice* o *practice*; como trabajo del estudioso e investigador, o como trabajo del práctico, del compositor o virtuoso. Y según una concepción muy arraigada en la Antigüedad y más aún en el Medievo, el verdadero músico no era el compositor o virtuoso, sino el estudioso de la música, el que conocía la música mundana y no el que componía su propia música. O, en términos modernos, el verdadero músico era el musicólogo.

5. En la música —como en la ciencia en general— cada problema tiene una sola solución correcta y, por tanto, no hay razones para buscar en ella diversidad o novedad.

6. La música, gracias al conocimiento de las verdaderas armonías, sirve para la elevación moral del hombre. Los placeres experimentados por el oído eran en cambio en esa teoría un problema secundario.

7. Las diversas armonías ejercen diversos efectos psíquicos; unas alientan a la acción, otras refuerzan al espíritu y otras lo debilitan. La concepción griega de las tonalidades (llamadas *modi* en latín) también pasó a la teoría tradicional de la música, todavía vigente en la época del Renacimiento.

Estas tesis de la teoría tradicional de la música eran muy semejantes a las profesadas en la teoría antigua y medieval de las artes plásticas, aunque estas segundas no fuesen tan radicales, no reduciendo el arte a mero conocimiento.

Dicha teoría musical —que durante largos siglos había constituido un dogma nunca cuestionado— ya ha sido detalladamente expuesta en los primeros dos volúmenes de este libro, dedicados a la estética antigua y medieval respectivamente^d. Hemos tenido que recordarla ahora porque esta misma teoría fue también la primera estética de la música moderna, cuyos cimientos se deben a la gran escuela de los holandeses. Sus composiciones contrapuntísticas, que en un grado aún mayor que la homofonía coral gregoriana se prestaban a los análisis matemáticos, procedían de las tesis de la teoría tradicional.

Pero por otro lado, y desde antes de que concluyera el Medievo, ya aparecieron ciertas premisas que suponían un abandono de la teoría tradicional: los propios teóricos empezaron a mostrar menos interés por las armonías abstractas para fijarse especialmente en la música sonora, cantada y ejecutada, y empezaron a renunciar a sus búsquedas sobre la armonía del cosmos para prestar más atención a la música compuesta por el hombre. Ya en las teorías de los siglos XIII y XIV aparecen declaraciones de que la música ha de ser *ad delectationem sensus* y que tiene derecho a tomar en consideración diversos gustos y preferencias. Semejantes afirmaciones se intensificarían en el Renacimiento, encontrándose también entre las tesis del primer teórico renacentista, Tinctoris.

3. *Tinctoris, un teórico de la música flamenca*. El teórico cuatrocentista Johannes Tinctoris (1435 ó 1436-1511), oriundo de los Países Bajos, vivió mucho tiempo en Italia, en la corte de Fernando de Aragón en Nápoles. Sus numerosos tratados de música (publicados por E. de Coussemaker en 1876, en el IV tomo de su *Scriptorum de musica mediævi*) son, en su mayoría de carácter puramente técnico, pero también figura entre ellos el *Complexus effectuum musicae* (escrito entre los años 1472 y 1475) que trata de cuestiones estéticas. Asimismo, las concepciones gene-

^d Especialmente el II volumen, cap. III, 3, y texto I.

rales de Tinctoris pueden deducirse de su colección de definiciones titulada *Deffinitionorium musicae*.

Tinctoris era un erudito, cosa natural en un músico de aquel entonces, no sólo *regis Siciliae capellanus* sino también *legibus licentiat*; así, citaba tanto a Platón y a Aristóteles como a Quintiliano y Cicerón; a Bernardo de Clairvaux, a Tomás de Aquino y a los teóricos medievales de la música como Guido de Arezzo o Juan de Muris. Pero más que nada se inspiraba en Dunstable y Binchols, en Dufay y Ockeghem, que le eran más próximos temporal e ideológicamente, expresando en su teoría lo que estos hacían en la práctica.

En principio, Tinctoris representa posturas tradicionales, es decir, procedentes de la teoría matemática de la música, pero concibe el papel de las matemáticas en este arte de modo menos radical. Así, afirma que la música está vinculada a las matemáticas, que es *subalternatur mathematicae*, pero no cree en realidad que forme parte de esta ciencia, y al constatar que algunas proporciones son armoniosas se abstiene de especulaciones cosmológicas o teológicas. En este aspecto, podrían advertirse ciertas analogías entre Tinctoris y Durer, siendo su interpretación del pitagorismo desprovisto de especulación y misticismo un rasgo genuinamente renacentista.

Asimismo sostiene Tinctoris que la composición no puede ser sola y únicamente una combinación matemática de sonidos, sino que debe guiarse por el juicio del oído, *aurium iudicium*. —En la práctica siempre había sido así, pero la teoría había ignorado esta idea durante muchísimo tiempo.

La belleza del sonido —a juicio de Tinctoris— reside en el concepto mismo de armonía (*harmonia, euphonia, melodia*); *amoenitas ex convenienti sono causata*². La consonancia (*concordantia, symphonia*) es así un conjunto de sonidos que convienen al oído y le complacen. Tinctoris ya no medita sobre aquellas armonías abstractas y cósmicas, lo que significa un importante cambio en la concepción del objeto y de los criterios musicales.

Dicho cambio se manifiesta también en la manera de entender los objetivos de la música a la que Tinctoris dedicó un tratado especial, donde enumera veinte distintos efectos ejercidos por este arte¹. Así, la asigna tareas de carácter religioso: agradar a Dios, alabar a Dios, incitar el alma a la piedad y ayudarla a lograr la salvación; funciones morales; ablandar los duros corazones, sublimar las mentes, eliminar la mala voluntad y avivar el amor; designios utilitarios: curar a los enfermos aliviar las dificultades; y funciones estético-hedonistas; alegrar a los hombres (*homines laetificare*), disipar la tristeza y amenizar el trato entre las gentes. Antes de Tinctoris nadie había compuesto una relación tan amplia de las finalidades de la música, lo mismo que después de él se tardará mucho en elaborar otra parecida y sólo algunas corrientes marginales de la estética antigua —como los epicúreos o los escépticos— habían hecho más hincapié en sus efectos hedonísticos en la *naturalis delectatio* que resultaba proporcionada por ella.

Lo más importante, sin embargo, fue otro cambio en cuya realización participó Tinctoris. En la concepción de la música vigente hasta entonces siempre había predominado la teoría, no siendo la práctica sino su mera aplicación; el compositor debía aprender del musicólogo y éste del matemático; las obras musicales habían de inspirarse en la teoría y ésta no reparaba en las obras existentes. Pero ahora cambiaba la situación; la teoría debía adaptarse a las obras existentes, debiendo ser una

generalización de lo conseguido y elaborado por los compositores. En otras palabras, la música dejaba de ser una ciencia consistente en estudios y deducción de tesis a partir de presupuestos, ganando la categoría de arte. Y fue éste un giro tan importante que un historiador de la estética musical le llegó a calificar de su giro copernicano*.

El paso de la primacía de la teoría a la primacía de la práctica artística, el cambiar la música su carácter científico por otro artístico (*ex statu scientiae in statum artis*) se realizaría en la época del Renacimiento, siendo típico de ella, y Tinctoris contribuiría grandemente a este proceso, pero sería una exageración considerarlo el Copérnico de la música el cambio se efectuó paulatina y gradualmente, y la paradoja está precisamente en que en él participara Tinctoris, tan vinculado a aquella escuela flamenca para la que la música era aún un saber, una teoría de las combinaciones y un producto de los análisis teóricos.

Pero los avances de la teoría musical no siguieron un camino fácil, y así el segundo de los más destacados teóricos renacentistas, aunque perteneciera ya al siglo XVI, se mostraría más conservador que Tinctoris.

4. *Glareanus, segundo gran teórico.* Heinrich Loris (o Loritus) nació en Suiza, en el cantón de Glaris, y de ahí viene el hecho de que le llamaran Glareanus. Medio siglo más joven que Tinctoris (1488-1563), fue también un erudito más polifacético que éste: *poeta laureatus* galardonado en 1515 por Maximiliano I en Colonia, enseñó latín y griego en Basilea, fundó una escuela en París y fue amigo de Erasmo y Justo Lipsio; *Huomo veramente scientissimo e di gran letteratura*, dirá de él el teórico italiano de la música Vincenzo Galilei. Su tratado de música, *Dodekachordon*, se editaría en Basilea en 1547, y es justamente su erudición y conocimiento de lo antiguo, mucho más amplio y profundo que el de Tinctoris (cita así a 35 autores antiguos) causa determinante de su conservadurismo.

Siguiendo los antiguos modelos, Glareanus distingue entre la música práctica y la teórica, y define a ambas empleando las mismas fórmulas ya usadas por los escritores de la Antigüedad. De la teórica dice —al modo de Boecio— que es capaz de reconocer, mediante los sentidos y la razón, las diferencias entre los sonidos; y de la práctica —imitando a Agustín— que es el saber del *recte modulandi*. Asimismo, repite la distinción griega de las diversas tonalidades (*modi musici*) e incluso afirma que éstas forman la rama más útil de la teoría de la música, reconociendo además la existencia de la música natural (*mundana*) y la artística³.

En la música artística distingue luego entre la naturaleza y el arte, distinción ya ideada por los primeros teóricos griegos; pero mientras éstos llamaban «naturaleza» al innato talento del artista (a diferencia de la maestría, que se adquiere), Glareanus entiende por este término las leyes objetivas de la armonía que debe observar el músico, y el «arte» es para él el ingenio subjetivo en la aplicación práctica de dichas leyes. Sin la naturaleza, el músico no puede hacer nada, pero gracias al «arte» disfruta de cierta libertad de creación. Esta tesis será la capital aportación de Glareanus al proceso de transición de la teoría antigua a la música nueva.

5. *Músicos italianos: Palestrina y Orlando.* Los músicos flamencos extenderían su arte al extranjero: su primera escuela alcanzó a Borgoña, la segunda a Francia y la tercera a España e Italia. Así, se inició un proceso de intercambio de influencias y

* R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*. 1934.

fusión de las diversas concepciones de la música, facilitado en gran medida por la aplicación de notas, que comenzaron a imprimirse hacia el año 1500. Y sobre todo sería un intercambio entre los Países Bajos e Italia, un intercambio que no sólo abarcaba la música misma sino también su teoría.

Dicho intercambio ya aparece patente en la teoría de Tinctoris; desde principios del siglo XVI los italianos se pondrían a la cabeza de la música europea, prolongando en su práctica hasta mediados del siglo en estilo flamenco. En la segunda mitad del siglo, sin embargo, ya habían elaborado un estilo propio, y fue entonces precisamente cuando tuvieron al menos dos grandes músicos. Uno de ellos, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), fue desde 1571 *maestro di capella* de San Pedro en Roma, considerándose sus composiciones como el mayor logro de las alcanzadas por la música eclesiástica. Es la suya una música sublimada, pura e inmejorable en su armonía, que constituye el apogeo de la música renacentista, sabiéndose comparar con Rafael y teniéndole por igual de clásico, aunque medio siglo más viejo.

El segundo de los insignes compositores del siglo XVI fue Orlando di Laso (1532-1594), oriundo de Flandes, que primero trabajó en la corte de Munich y luego vivió largo tiempo en Italia, por lo que su música cobraría características meridionales. Aunque contemporáneo de Palestrina, difería mucho de él. Tenía un temperamento dramático y violento, de gran convergadura y su estilo ya ostenta rasgos clásicos y barrocos.

Ambos compositores representan la música contrapuntística del siglo XVI, uno de ellos en su variante puramente italiana y el otro, en la nórdico-italiana; uno en su versión clásica, y otro ya parcialmente barroco.

6. *Los teóricos conservadores: Zarlino.* El centro musical más importante del *Cinquecento* era Venecia, donde también trabajó su más prestigioso teórico, Gioseffo Zarlino (1517-1590), *maestro di capella* della Serenissima Signoria di Venecia y autor de las *Istitutioni Harmoniche* (1558 y 1573). Zarlino fue un teórico de la música a él contemporánea, una música que, como ya dijimos, cabía fácilmente dentro de los marcos de la tradicional.

En su teoría Zarlino sigue profesando la distinción entre música *mundana* y música *humana*⁶, definiendo la música como *scienza che considera i numeri e le proportioni*, aunque tampoco niega que sea un arte, «especularivo» o «práctico»⁵ según los casos. Así, pues, a su modo de ver, la música era una ciencia a la vez que era un arte. Así, creía que la música, como toda ciencia, debe apelar a la razón y no sólo a los sentidos, y que su finalidad era algo más que dar simple solaz y deleitar al oído (*solazzo e diletatione all'udito*), cosa de gentes vulgares, mientras el objetivo más noble de la música estriba en ser una disciplina liberal⁴.

Para Zarlino, el mundo visible y el audible (*il Visibile e il Udibile*) constituían dos mundos diferentes. Los sonidos no se ven, como tampoco se oyen los colores ni las figuras geométricas, por lo que la música y la plástica son artes completamente diferentes. Ello no obstante, Zarlino advirtió ya ciertas analogías entre ambas, y así pensó en aplicar en la pintura varias tonalidades distinguidas en la música. Pero sólo en el siglo XVII volverá Poussin a plantear esta idea.

7. *La oposición de la «camerata».* En los años ochenta del siglo XVI surgió una crítica contraria a la concepción vigente de la música que provenía de Florencia, de la «Camerata», un grupo de aficionados a la música, más que profesionales, muy cercanos a los Médicis, y reunido en torno a la persona del conde Giovanni de Bardi.

En este cenáculo, el más entendido en música era Vincenzo Galilei, padre del gran científico y discípulo de Zarlino, quien sin embargo se pronunció en contra de su maestro, expresando las pretensiones de la Camerata en el *Dialogo della musica antica e moderna* (1581).

Los florentinos aspiraban a introducir en la música ciertos cambios revolucionarios. La paradoja estriba en que querían realizar esta revolución volviendo a la música antigua, o sea, su aspiración era manifestación tardía de posturas típicamente renacentistas, que mucho antes ya se habían adoptado en las artes plásticas y la literatura. El grupo de la Camerata rechazó así la polifónica música de contrapunto, tachándola de barbarie gótica, y postulando que se volviera a la homofonía en la forma en que la habían cultivado los antiguos griegos. Con este postulado privaban a la música de sus complicados cálculos y construcciones, y del carácter intelectual y científico que había adquirido en siglos anteriores.

El punto de partida de la disputa florentino-veneciana fue una diferencia de los gustos que desembocó en teorías divergentes, contribuyendo la Camerata a la caída de la teoría heredada.

Pero la protesta de la Camerata tuvo aún otra faceta, relacionada con su lema de la vuelta a lo antiguo, dando nueva importancia a los aspectos vocales de la música⁷. Los florentinos, en efecto, reprobaban como artificial una música puramente instrumental: los instrumentos debían ser acompañados de palabras. Los innovadores del siglo XVI definían, pues, la música como un «habla armoniosa» (Caccini), y a su modo de ver, la música debería abarcar también la poesía, obedeciendo no sólo a las leyes de la acústica sino también a las poéticas. Además, para hacer más convincente su argumentación, aducían la opinión de Platón de que la música consta de tres elementos: ritmo, melodía y verbo, componiendo especiales *poesie per musica*; Galilei definiría la música como *espressione de concetti*. Así, si la música renacentista que procede de la escuela flamenca se parecía bastante a un ornamento abstracto, ahora, al terminar la época, se había de parecer notablemente a la pintura figurativa.

Esta concepción implicaba importantes consecuencias en el campo teórico puesto que la música unida a las palabras y conceptos dejó de ser una construcción matemática, perdiendo su afinidad con la ciencia, y convirtiéndose en un arte imitativo entre cuyas finalidades figuraba la expresión.

En la polémica florentino-veneciana se alegaron además diversos puntos de vista estéticos y morales. La Camerata censuraba así a los contrapuntistas por poner su música al exclusivo servicio del placer, es decir, por no desempeñar funciones morales, no transmitir ideas y no templar las pasiones. Los florentinos se mostraban convencidos de que sólo ellos hacían de la música un arte liberal¹⁰, pero los contrapuntistas, con Zarlino a la cabeza, se atribuían lo mismo justamente¹.

8. *Stil nuovo*. La nueva teoría influenció a la práctica: los compositores siguieron el camino señalado por los teóricos, siendo la ópera su primer fruto, pensada como obra hecha en común por músico y poeta. La ópera nació así en el 1600, con el estreno de *Euridice*, por el poeta Rinuccini y el músico Peri, ambos de la Camerata florentina. Y unos años más tarde Claudio Monteverdi con su *Orfeo* (1607) la convertía en gran género del arte musical.

La ópera nos ofrece un valioso material estético, porque combina en una sola obra artes que hasta entonces habían sido cultivadas por separado, a saber, la música, la poesía y la danza. Pero lo más importante desde el punto de vista estético

fue la transformación de la música del siglo XVI de un arte abstracto en un arte expresivo, cosa que ocurrió al dar importancia al texto y al resaltar el contenido poético de la composición.

Cuando por el año 1300 nació en la música la idea del contrapunto se produjo el paso de la música homofónica a la contrapuntística, que siendo gran novedad recibió el nombre de *ars nova*. Transcurrieron tres siglos, y hacia 1600 se produjo otro giro en la manera de componer; los músicos abandonaron el contrapunto y volvieron a la homofonía, denominando esta música *stil nuovo*, *arte nuova*. Y aunque este fenómeno pudiera parecer extraño, no es nada excepcional en las historias del gusto y del arte, en las que ciertas formas caen en desuso para volver a aparecer al cabo de algún tiempo, y aquello que era viejo vuelve a ser lo nuevo.

9. *La música y la ciencia*. Aunque a fines del siglo XVI estuviera bien arraigada la convicción de que la teoría debe adaptarse a la práctica y que no puede desprenderse de ella, los cambios que se produjeron entonces en la práctica musical y en la manera de componer hallaron poco reflejo en la teoría de la música. La teoría conservó así numerosas tesis antiguas, siendo una de ellas la convicción de que la música es cuestión de la razón más que del oído. Está claro —afirma Vincenzo Galilei, y Zarlino repite su opinión— que no habría música sin oído; no obstante, al componerla y al evaluarla, hay que guiarse por la razón más que por este órgano; la razón domina, y el oído ha de someterse⁸. El placer de los oídos, la diversidad y lo novedoso del sonido, no prueban el valor de la música, como cree el vulgo inculto. Y esto no atañe exclusivamente a la música, porque en las otras artes, en las plásticas en especial, ocurre lo mismo⁹.

En cambio, la teoría del siglo XVI abandonó ya la tradicional convicción de que la música era una ciencia. La música dejó de ser considerada como una clase de conocimiento matemático, empezándose a considerar un arte¹⁰. Pero al tiempo que dejaba de ser considerada como ciencia, era convertida en objeto de la misma, ganando cada vez más adeptos la tesis de que los métodos científicos no sirven para componer obras musicales, pero sí para investigarlas. Así, a fines del Renacimiento, surgieron dos clases de investigaciones y estudios de esta disciplina.

Por un lado, las investigaciones de carácter histórico¹. Seth Kolwitz (llamado Sethus Calvisius), músico de Leipzig, publicó en 1600 una valiosa obra titulada *De origine et progressu musicae* que se proponía mostrar su historia, amén de popularizar la nueva música y —siguiendo las enseñanzas de Martín Lutero— hacerla «más simple y accesible».

Las restantes investigaciones se centraban en los aspectos acústicos de la música, siendo el más destacado en este campo Marin Mersenne (1588-1648), amigo de Descartes, del cual se llegó a decir que ocupa el mismo puesto en la historia de los conocimientos de la música que Descartes en la historia de las ciencias naturales¹. Su *Traité d'harmonie Universelle* se imprimió en 1627, es decir, antes del *Discurso del Método* cartesiano, y en dicho tratado los problemas acústicos de la música son planteados extensamente y de forma comparativa. Mersenne traza paralelos entre armonías y disonancias por un lado, y las relaciones concernientes al problema de los colores y los gustos por otro, comparando las relaciones entre intervalos musicales con

¹ W. D. Allen, *Philosophies of Music History*, 1939, 2.ª ed., 1962.

relaciones de «ritmo, pie, verso, color, gusto, figuras, formas geométricas, virtudes, defectos, ciencias, elementos, cielos y planetas».

10. *Relación entre la música y las artes plásticas.* ¿Tiene el desarrollo de la teoría renacentista de la música un curso paralelo en la teoría de las otras artes? Los historiadores señalan el común retorno a la Antigüedad clásica y el posterior abandono de las formas clásicas a favor de las barrocas, es decir, la transición desde la medida y armonía hacia la riqueza, grandiosidad y dinamismo⁹.

Pero en cambio, la vuelta hacia lo antiguo no se produjo simultáneamente. En las artes plásticas, el renacentismo se inaugura con lo antiguo, mientras que en el caso de la música dicha vuelta significa su final. Por lo demás, en el siglo XVI las formas artísticas se encaminaban hacia lo barroco, pero también hacia el manierismo, es decir, no sólo hacia riqueza y dinamismo, sino también hacia lo sublime y refinado.

En unas y otras artes se plantearon sin duda problemas teóricos parecidos, pero las soluciones fueron muy distintas. Así, los artistas plásticos pretendían elevar su arte a la categoría de ciencia o habilidad liberal, cosa de la que la música gozaba desde hacia siglos. Los músicos del siglo XVI, en cambio, trataron de separar su arte del grupo de las habilidades liberales y colocarlo a la altura de poesía. Con ello, los que durante tantos siglos habían sido clasificados de sabios y estudiosos, se dieron cuenta ahora —antes que los demás artistas— de la diferencia entre las artes y las ciencias: el estudioso investiga, el artista produce¹¹; el estudioso revela el mundo exterior, y el músico transporta en cambio a los oyentes hacia un mundo interno¹⁰.

Los artistas plásticos del siglo XVI pusieron los cimientos de la moderna teoría del arte, siendo su mayor logro la estética clásica renacentista con su lema de la *concininitas*, la armonía, la proporción, y la fidelidad a la naturaleza y a lo antiguo. En la centuria siguiente, el papel principal en el desarrollo y la profundización de la estética lo jugarían en cambio la poesía y la música; así, en la poética nacería la idea del carácter creador del arte, y la teoría de la música aportaría la tesis de los factores psíquicos del arte.

N. TEXTOS DE MUSICÓLOGOS RENACENTISTAS

J. TINCTORIS, *Complexus effectuum musicæ*

(ed. Coussemaker, IV, 192)

EFFECTOS EJERCIDOS POR LA MÚSICA

1. Neque me credas velim omnes effectus ipsius liberalis ac honestæ musicæ complecti verum tantum modo viginti, ut sunt:

Deum delectare,
Dei laudes decorare,

Gaudia beatorum amplificare,
Ecclesiam militantem triumphanti as-

[similare,
Ad susceptionem benedictionis divi-

[nac præparare,

1. No creas que quiero abarcar todos los efectos de la música libre y honesta, sino tan sólo veinte, como son:

Agradar a Dios,

Ensalzar las alabanzas de Dios.

Incrementar la alegría de los dichosos,

Asimilar la Iglesia luchadora al triunfador,

Preparar para la aceptación de la bendición divina.

⁹ P. ej.: S. Łobaczewska, *Zarys historii form muzycznych*, 1950, y *Style muzyczne*, I, 2, 1961.

Animos ad pietatem excitare,
 Tristitiam depellere,
 Duritiam cordis resolvere,
 Dyabolum fugare,
 Exlasim causare,
 Terrenam mentem elevare,
 Voluntatem malam revocare,
 Homines lactificare,
 Aegrotos sanare,
 Labores temperare,
 Animos ad proelium incitare,
 Amorem allicere,
 Jocunditatem convivii augmentare,
 Peritos in ea glorificare,
 Animas beatificare.

Incitar a las almas a la piedad,
 Expulsar la aflicción.
 Ablandar la dureza de corazón.
 Ahuyentar al Diablo,
 Provocar el éxtasis,
 Levantar la mente terrenal,
 Anular la mala voluntad,
 Alegrar a los hombres,
 Curar a los enfermos,
 Aliviar las dificultades,
 Incitar a las almas a la lucha,
 Avivar el amor.
 Acrecentar el placer de un banquete,
 Dar gloria a los avezados en ella.
 Hacer dichosas a las almas.

J. TINCTORIS. *Deffinitorium musicae*
 (ed. Conssemaker, IV, 179 ss.)

DEFINICION DE LA ARMONÍA

2. Armonia est amoenitas quaedam ex convenienti sono causata. — Euphonia idem est quod armonia. — Melodia idem est quod armonia. — Melos idem est quod armonia. — Concordantia est diversorum sonorum mixtura dulciter auribus conveniens. — Symphonia idem est quod concordantia. — Discordantia est diversorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens.

2. La armonia es un cierto encanto provocado a partir de un sonido que concuerda. La eufonía, la melodía y el «melos» es lo mismo que la armonía. La concordancia es la conjunción de sonidos distintos que concuerdan dulcemente al oído. La sinfonía es lo mismo que la concordancia. La discordancia es la mezcla de sonidos distintos que repugnan por naturaleza al oído.

GLAREANUS, *Dodekachordon*, 1547, Lib. I,
 cap. I: *De musicis divisione ac definitione*

LA MÚSICA TEÓRICA Y LA PRÁCTICA

3. Musica duplex est, theoretice ac practice. Theoretice circa rerum musicarum contemplationem versatur. Ea triplex est auctore Boetio, lib. 1, cap. 2. Mundana, quae de harmonia totius et partium mundi consyderat. Humana quae de proportionibus corporis et animae atque harum inter se partium pertractat. Tertia quae in quibusdam constare dicitur instrumentis, ac de ea quidem idem author quinque libris disputat. Practice circa executionem cantus consistit. Haec in rhythmis est, in metris, in sonis...

3. La música es de dos clases, teórica y práctica. La teórica se dedica a la consideración de las cuestiones musicales. Según Boecio (lib. I, cap. 2), tiene tres partes: la natural, que se ocupa de la armonía del todo y de las partes del mundo; la humana, que trata acerca de las proporciones del cuerpo y del alma y de las partes de éstas entre sí; y la tercera, que se estima que descansa en algunos instrumentos, y sobre ella trata el mismo autor en cinco libros. La música práctica, por su parte, consiste en la ejecución del canto. Esta se encuentra en los ritmos, metros y sonidos. [...] El canto es de dos tipos: uno simple y uniforme, que ahora emplea el vulgo en los templos, y sobre él

Cantus duplex est, alter simplex ac uniformis, quo nunc vulgo in templis utuntur, et de hoc tractat musica plana, quam Gregorianam vocant: alter varius ac multiformis, de quo est musica, quam alii figuralem, alii mensuralem vocant. De hoc cantu apud veteres nihil, quid equidem sciam, reperitur certi, aetatis nostrae authorum traditionem in posteribus prosequamur.

Definitio Theoretices. Musica est facultas differentias acutorum ac gravium sonorum sensu ac ratione perpendens. Boethius, lib. 3, cap. 1.

Definitio Practices. Musica est recte modulandi scientia. Divus Augustinus.

G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, 1573.

l. 3, pág. 11

4. Sono stati alcuni, li quali hanno havuto parere, che la musica la si dovesse imparare per dar solazzo e diletatione all'udito: non per altra ragione, se non far devenir perfetto questo senso, nel modo che diventa perfetto il vedere, quando con diletatione e piacere riguarda una bella cosa e proportionata. Ma in vero non si debbe imparare a questo fine, imperochè è cosa da volgari e da meccanici... Altri poi volevano, che ella s'imparasse, non ad altro fine, se non esser poste tra le discipline liberali, nelle quali solamente i nobili si essercitavano e per che dispone l'animo alla virtù e regola le sue passioni.

G. ZARLINO, *ibid.* IV. 36, pág. 426

5. Laonde dico, che né il senso senza la ragione, né la ragione senza il senso potranno dare buon giudizio di qualunque oggetto si voglia scientifico: ma si bene quando queste due parti saranno aggiunte insieme... Dovendo adunque havere cognitione per-

se apoya el canto llano al que llaman -gregoriano-; el otro canto es variado y multiforme, sobre el cual se genera la música que unos llaman figurada y otros mensural. Acerca de este canto no se encuentra nada preciso, que yo sepa, en los autores antiguos, y hemos de seguir la tradición de nuestros auores contemporáneos en el futuro.

Definición de la música teórica: la música es la capacidad de reconocer las diferencias de los sonidos agudos y graves mediante el sentido y la razón (Boecio, lib. 3, cap. 1).

Definición de la música práctica: la música es el saber de la ejecución melódica correcta (san Agustín).

LA MÚSICA ES UN ARTE LIBERAL.

4. Ha habido algunos que tuvieron por opinión que se debía estudiar la música para solaz y deleite del oído, y no por otra razón sino perfeccionar este sentido, del mismo modo que se perfecciona el ver cuando se observa con placer y con deleite alguna cosa bella y bien proporcionada. Mas en verdad no se debe estudiar este fin, que es cosa de vulgares y mecánicos... Otros después quisieron estudiarla con el fin de poderla clasificar entre las disciplinas liberales, en las cuales solamente se ejercitaban los nobles, por disponer los ánimos a la virtud y regulación de sus pasiones.

LOS SENTIDOS Y LA RAZÓN: LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA

5. Y por ello digo que ni los sentidos sin la razón ni la razón sin los sentidos podrán dar buen juicio de cualquier objeto científico que se trate: pero sí la darán cuando ambas partes se hallen por fin juntas, reunidas... En consecuencia, para lograr la perfecta cognición de las cosas de la música, no bastará guiarse del sentido... Quien pre-

fetta delle cose della musica, non basterà riportarsi al senso... Colui il quale vorrà giudicare alcuna cosa che appartenghi all'arte, habbia due parti: prima, che sia perito nelle cose della scienza cioè della speculativa; di poi anche in quelle dell'arte, che consiste nella prattica.

G. ZARLINO, *ibid.*, pág. 21

6. La musica humana è quell'armonia, che può esser intesa da ciascuno che si rivolga alla contemplatione di se stesso.

V. GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581. ed. 1602. pág. 83

7. La parte più nobile, importante e principale della musica, che sono i concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole, e non gli accordi delle parti, come dicono i moderni pratici.

V. GALILEI, *ibid.*, pág. 84

8. Tra musici antichi di pregio fu sempre grandamente reputata la severità, e la curiosità avvilita; dove per il contrario quelli di nostri tempi hanno senza rispetto alcuno a guisa degli Epicurei anteposto a ciascun'altra cosa la novità per diletto del senso; argumentando il giudicio dell'udito essere quello che ha facultà di misurare e gustare gli intervalli musici: a quali responderemo questo per hora, che dal senso dell'udito si apprende veramente tutto il principio di questa facultà; perché se esso non fusse, niuna disputa sarebbe delle voci e de suoni; ... ma per qual distanza gli intervalli musici siano fra di loro differenti, non è semplice virtù degli orecchi il discernerlo ma alle ragioni e regole si remettono talmente, che il senso obedisca come servo e sia la ragione guida e padrona.

tenda juzgar de algún extremo que pertenece al arte, ha de reunir dos cosas: primero, ser experto en cosas de la ciencia, es decir, en lo que hace a lo especulativo; y además, también en las del arte, que en práctica consiste.

MÚSICA HUMANA

6. La música del hombre es aquella armonía que pueda ser entendida por cada uno de los que se entregan a la contemplación de sí mismos.

EN LA MÚSICA, LAS MÁS IMPORTANTES SON LAS CONCEPCIONES DE LA MENTE

7. La parte más noble, importante y principal de la música son los conceptos del ánimo expresados por medio de palabras, así como los acordes de las partes, como dicen los prácticos modernos.

EL OÍDO Y LA RAZÓN

8. Entre los músicos antiguos destacados siempre fue grandemente reputada la severidad, y la curiosidad despreciada, mientras por el contrario los de nuestros tiempos, obrando al modo de los Epicúreos, antepusieron sin respeto alguno a cualquier otra cosa la novedad, para deleite del sentido, argumentando que el juicio del oído es lo que tiene facultad para gustar y medir sobre los intervalos musicales; a los cuales responderemos por ahora que del sentido del oído se aprende realmente todo el principio de esta facultad; porque si así no fuese, no habría disputa alguna de los sentidos y las voces; [...] mas establecer según qué distancia los intervalos musicales han de ser diferentes entre sí, no es virtud simple de discernir con las orejas, remitiéndose más bien a las razones y las reglas, de modo que el sentido obedezca como siervo y la razón sea su guía y su patrón.

9. Gli huomini giuditiosi e dotti non si appagano a guisa della imperita moltitudine, del semplice piacere, che trae la vista nel riguardare i colori e le forme diverse degli oggetti: ma dell'investigare apresso, qual sia la convenienza e proportion che hanno insieme quelli accidenti, e così parimente la proprietà e natura loro, nell'istessa maniera adunque, dico non bastare semplicemente dilettersi de varii accordi.

V. GALILEI. *ibid.*, pag. 90

10. Imperoché tutte le volte che il Musico non ha facultà di piegare gli animi degli uditori dove ben il viene, nulla e vana è da reputare la sua scienza e sapere; poiché ad altro fine non è stata instituta e amoverata tra le arti liberali la musica facultà.

V. GALILEI. *ibid.*, pag. 105

11. Le scienze cercano il vero degli accidenti e proprietà tutte del loro subbietto, e insieme le loro cagioni; haveno per fine la verità della cognizione senza più; e le arti hanno per fine l'opcrare, cosa diversa dall'intendere.

9. Los hombres doctos y juiciosos no se contentan. al modo de la imperita multitud, con el simple placer que extrae la vista del mirar los colores y las formas diversas de los objetos; sino más bien investigando en ellos cuál es la conveniencia y proporción que tienen en común sus accidentes. así como su naturaleza y propiedades; y de la misma manera digo yo que no basta con deleitarse simplemente con diversos acordes.

EL OBJETIVO DE LA MÚSICA

10. En consecuencia, siempre que el músico no logre llevar los ánimos de sus oyentes a donde bien le parezca, nula y vana se ha de reputar su ciencia y su saber, ya que la facultad musical no se ha contentado e instituido para otro fin entre las artes liberales.

RELACIÓN ENTRE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES

11. Las ciencias buscan la verdad en todos los accidentes y propiedades de su objeto y además, junto con ellos, sus razones, teniendo como solo fin la verdad del conocimiento; mientras que las artes tienen como fin el actuar, que es cosa bien distinta del entender.

7. LA ESTÉTICA DE DURERO Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EUROPA CENTRAL

En Europa Central, la estética renacentista empieza tan sólo en el siglo XVI y se divide en dos capítulos. Uno lo forma la persona de Durero, vinculado con Italia, pero que al norte de los Alpes constituía un fenómeno aislado, ya que en esta parte de Europa no se cultivaba la estética o se cultivaba aún al modo medieval. Y el segundo capítulo sería escrito por diversos autores, entre los que ninguno alcanza la talla de Durero; representantes de diversas corrientes, todas ellas eran distintas tanto de la italiana como del pensamiento durcristiano.

1. *El artista y el estudioso.* Albrecht Dürer (1471-1528), conocido en España como Alberto Durero, fue excelente pintor, artista gráfico y tratadista de arte, un alemán para el cual Italia era su gran pasión a la vez que su modelo. Vivió al norte de los Alpes y viajó a Italia en dos ocasiones (1495 y 1506/7), y aunque hiciera sus viajes siendo ya artista maduro, trató de aprender cuanto pudo del arte italiano, tan distinto del que a él le había formado.

Durero nació y vivió en la gótica Nüremberg, trabajó de aprendiz en un taller gótico y fue coetáneo del gótico Grünewald, y maestro sin igual en dibujar la arquitectura y los vestuarios góticos. Mas admirando el Renacimiento italiano, intentaba pintar como los italianos renacentistas, siendo acaso el primero que en los países germánicos hablara de su época en tanto que «renacimiento» (*Wiedererwachung*).

Este artista fue dibujante apasionado y temperamental, a la vez que cerebral compositor de lienzos que pintaba genialmente de la naturaleza, de modo que el menor detalle trazado con su lápiz o pincel resultan ser obras maestras impresionantes. Pero al mismo tiempo —insatisfecho con reflejar sus impresiones directas— toda su vida procuró medir, calcular y fijar racionalmente las proporciones de las cosas. Muy pronto dominó el arte de la perspectiva, hasta el punto que una obra suya juvenil fue insertada como modelo en el manual de perspectiva de Pélerin (1509), y ello no obstante, ya como artista maduro viajó a Bolonia con el único objetivo de «aprender» allí la perspectiva. Y siendo consciente de que la práctica (*Brauch*) y el saber teórico del artista (*Kunst*) eran dos conceptos dispares, pretendía fundirlos en uno sólo (*Kunst und Brauch mit einander übereinkommen*).

Pero Durero, además de artista, fue también un pensador, no sólo un práctico sino también un teórico del arte; la pluma era para él un instrumento de expresión tan natural que el pincel; y no sólo pintaba, dibujaba y calcografiaba, sino que también escribía y publicaba libros: primero un tratado sobre la medición; *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, impreso en 1525, y luego los *Cuatro libros de las proporciones humanas* (*Vier Bücher von menschlicher Proportion*, 1528); no obstante, la mayor parte de sus textos permaneció en manuscritos².

Sus escritos sobre arte contienen, pues, descripciones técnicas, instrucciones, recomendaciones y experiencias propias, así como intentos de generalizaciones teóricas de carácter estético (sobre todo, las llamadas *Digresiones estéticas*, del III libro del tratado de proporciones). En el norte de Europa fue Durero el primer artista en combinar gran competencia y aspiración teórica. Después de él transcurrirá mucho tiempo hasta encontrar otro teórico de su talla.

El norte de Europa y las tierras de Italia, un siglo XVI medieval y a la vez moderno, el gótico y el renacentista, talento espontáneo y carácter reflexivo, experiencia y conocimiento; instinto artístico y obediencia a reglas geométricas y ópticas; artista y pensador; pintor y escritor; técnico y estético, todo ello se funde en la persona de Durero.

El arte renacentista italiano sólo empezó a transcender, ejerciendo su influencia fuera del país, a finales del siglo XVI, cuando ya se estaba terminando, por lo que

² K. Lange-F. Fuhse, *Durers schriftlicher Nachlass*, 1898. Antología de textos importantes desde el punto de vista estético: Heidrich, 1918.

Durero constituye un fenómeno excepcional, entre otras cosas, al haberse fijado e inspirado en el Renacimiento italiano entre los siglos XV y XVI, en su momento de auge clásico, cuando aún estaban activos Rafael y Miguel Ángel, y ni siquiera se habían comenzado la Capilla Sixtina y las *Stanze* vaticanas. Fue además uno de los pocos artistas de la época que se pronunció de forma completa sobre los problemas más generales y abstractos de la estética, haciéndolo además con tanta claridad que no obstante los numerosos y excelentes libros que se han escrito sobre él, la mejor manera de presentar sus ideas es citar sus palabras^b.

2. «No sé lo que es belleza». En una ocasión Durero menciona que tenía la intención de escribir un libro dedicado al arte que trataría de la utilidad y ventajas que ofrece a los mismos artistas, que son según él el júbilo, la gloria y la inmortalidad a la par que las riquezas.

Pero aunque la belleza no figure en esta enumeración, no cabe duda de que era una de sus grandes preocupaciones. Así, en una famosa declaración, afirma Durero que no sabe qué cosa es la belleza¹².

Pero hay que entender bien esta frase: Durero sabía dar una definición para lo bello; (así, explicó que empleaba la palabra «bello» en el sentido de justo, acertado y adecuado) así como sabía enumerar las cualidades que distinguen la belleza (su causa primera era, a su juicio, la armonía)¹³, y distinguir entre las cosas bellas y las que no lo son. Lo que no sabía, en cambio, era determinar la esencia, la fórmula absoluta de lo bello, y en este sentido afirmaba no saber «qué es belleza».

Durero observó que existía una notable conformidad de opiniones en cuanto a la calificación de las cosas como bellas. La pregunta que se planteaba al respecto era si esta opinión era acertada, y si el artista debía atenerse a ella. En una ocasión dice Durero que los artistas deberían hacer aquello que en la historia de la humanidad ha sido considerado como bello por la mayoría¹². «Cuando preguntemos cómo deberíamos hacer una buena figura, unos dirán: conforme a la opinión de las gentes. Otros, sin embargo, no estarán de acuerdo con ello, como tampoco yo lo estoy». La solución a estas afirmaciones contradictorias es distinguir y separar el juicio de los especialistas de la opinión de los profanos¹³. «Es más fidedigno el juicio sobre una bella forma emitido por el pintor que tiene conocimiento de su arte, que por aquellos que sólo se guían por su gusto personal». Es decir, Durero diferencia entre un juicio competente sobre el arte y uno corriente, entre un juicio basado en el saber y el basado en los gustos y preferencias. «Que cada uno mire dentro de sí mismo para que su gusto no ciegue su juicio». Asimismo, hacía una distinción entre la afirmación de que algo es bello y la justificación de por qué lo es: «Sólo un hombre entendido en arte puede indicar la causa por la que una forma es más bella que otra.»

3. *La medida adecuada*. La mejor garantía de la belleza es la medida adecuada². Y, no obstante la inseguridad de nuestros juicios sobre ella, todos deberían creer al que prueba su juicio valiéndose de la geometría,⁶ verdadero fundamento de toda pintura¹. Los pintores de antaño solían cometer el error de no aprender «el arte de medir». La medida adecuada asegura la buena forma no sólo en la pintura, sino en todas las demás cosas que en el terreno del arte «pueden crearse». La medida pro-

^b E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, 1915. También los capítulos sobre la teoría del arte en las monografías: H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*. W. Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*. E. Panofsky, *Albrecht Dürer*.

duce una armonía que Durero llama en su idioma *Vergleichlikeit*, es decir, ajuste, equilibrio, igualación. La belleza es «equilibrio» de una cosa respecto a otra, y dicha relación Durero parece concebirla como la existente entre la igualdad y la medida. «Lo escaso y lo excesivo todo lo corrompe»¹² y¹⁴. No gusta, pues, ni una cabeza puntiaguda ni una aplanada gustando en cambio una redonda, que es el «término medio entre ésta y aquélla». Así, pues, era bello para Durero lo mesurado y proporcional, estribando la belleza en la adecuada proporción de las partes de las cosas, de la figura humana en especial.

Precisamente ésta era una de las antiguas concepciones asumidas por los teóricos renacentistas italianos. El propio Durero repite en varias ocasiones que fue en Italia donde descubrió la idea de perfecta proporción. El pintor Jacopo de Barbari le enseñó las figuras dibujadas conforme a dichas proporciones, mas no le dio ni reglas ni preceptos, cosa que Durero se propuso a buscar por su propia cuenta.

Numerosos artistas trataron de descubrir la medida adecuada, pero Durero lo hizo mejor que los demás, con mayor realismo y eludiendo los dogmas. Así, no insistía en que existiera una sola proporción perfecta; al contrario, creía que las proporciones perfectas de la figura masculina eran distintas a las de la femenina, y él mismo elaboró trece proporciones buenas para el hombre y otras tantas para la mujer.

Así, pues, en la teoría de la proporción Durero representa posturas pluralistas: «hay muchos géneros y muchas causas de lo bello». Por otro lado, empero, ese pluralismo suyo le inquietaba; si las personas que no se parecen entre sí son igualmente bellas, ¿en qué consiste la belleza?»⁹.

Amén de pluralista, su postura en la teoría de lo bello era también empírica; igual que Alberti, calculó las proporciones, pero esto lo hizo en base a la experiencia, y no partiendo de hipótesis apriorísticas. Así, no creía que el cálculo fuera una directriz en la creación, sino sólo una preparación para ella, estableciendo de este modo cierto compromiso entre canon y anarquía. No sin razón Panofsky afirma que Durero representa la cumbre en el desarrollo de la teoría de la proporción.

4. *Los límites del conocimiento.* Durero se desvelaba por fijar las proporciones adecuadas del hombre, pero no tenía seguridad de que los resultados de sus cálculos fuesen infalibles: no hay «ningún hombre sobre la tierra que pueda hablar de modo concluyente de cómo debe ser lo más hermoso de la figura humana. Nadie lo sabe, sino Dios tan sólo»¹⁴. En otra ocasión admite que no sabría decir de manera cierta y definitiva qué proporción se aproxima a la belleza absoluta; y en este mismo sentido afirmaba no saber qué es belleza.

Pero al mismo tiempo no existe en las convicciones de Durero ningún subjetivismo estético, en la creencia de que la belleza fuera cuestión de impresiones personales. Como tampoco hay en ellas ningún irracionalismo, según el cual la belleza no es susceptible de ser medida ni comprendida. Durero estaba seguro de que cada cosa tiene su propia y adecuada medida, pero dudaba de que él o cualquier otra persona fuese capaz de encontrarla⁶. De ahí ciertos ecos de escepticismo y agnosticismo perceptibles en sus escritos, así como su queja de que erramos⁵, y de que no sabemos qué cosa es la belleza. Por la misma razón, también para él la última palabra la tenía la fe: para llegar a la perfección en el arte son necesarios el esfuerzo y la ayuda divina³. La verdadera belleza sólo la conocen «Dios y aquél al que Dios la haya revelado». No hay en esta convicción nada de aquella metafísica neoplatónica tan propia de los italianos; simplemente es su fe. Mas si en la estética de Durero hay ele-



26. ALBERTO DURERO
Grabado de J. Haid, según J. Rotenhammer, s. XVIII.

mentos de agnosticismo y fideísmo, no hay en ella huella alguna de subjetivismo: las cosas tienen desde luego su medida objetiva de lo bello y de la perfección.

5. *La naturaleza.* «La medida adecuada para el arte se debe buscar en la naturaleza»; «tengo en esto a la Naturaleza por maestra, y la ilusión de los hombres por error»¹⁰. Lo que va en contra de la naturaleza será malo⁷. «El que gusta hacer algo adecuadamente, no quite nada a la naturaleza, ni le añada nada inconveniente»⁴. Pero además hay que elegir y seleccionar de la naturaleza¹⁴: No es posible hacer una figura hermosa conforme a un solo hombre. «A partir de las cosas más hermosas se reúne algo bueno, así como la miel es recogida a partir de muchas flores».

Más aún: la naturaleza hay que descifrarla; el arte reside en la naturaleza y quien se lo arranque (*herausreißt*) lo tendrá⁸. Es decir: observando la naturaleza se pueden descubrir las leyes que la rigen y las fuentes de su belleza. Pero es imposible descubrirlas «a simple vista»; habrá, pues, que atrancárselas.

Durero definió el arte pictórico como «representación», pero no al modo de la «imitación» aristotélica. No obstante lo cual, la terminología puede inducir a una interpretación errónea, porque Durero entendía la representación de modo más objetivo que Aristóteles la imitación. Ni el uno ni el otro concebían la pintura (ni el arte representativo en general) como el mero hecho de copiar, pero sus concepciones al respecto divergen notablemente; así, para Aristóteles, la pintura da formas a las cosas, haciéndolo con mayor o menor libertad; y a juicio de Durero, debe hacerlo con fidelidad, igual que lo hace la ciencia, «arrancando» la verdad a la naturaleza.

La teoría de Durero es uniforme en su objetivismo y «geometrismo», en su convicción de que existe la «medida adecuada» para cada cosa. Mas no se puede decir otro tanto de su práctica artística, en la que se advierte cierto dualismo. Durero trató de dar proporciones perfectas, resultantes de sus cálculos, a las famosas figuras de Adán, Eva o los Apóstoles, y en cambio sus dibujos de la naturaleza —hoy lo más admirado— no tienen relación alguna con sus cálculos; su belleza no reside en las eruditas proporciones, sino en su realismo y expresividad.

Aparte aún de los conceptos de medida y conocimientos del artista, hay en la teoría dureriana algunos otros, como el de «arte» (*Kunst*), entendido como habilidad (conforme con la tradición y etimología del término: *Kunst* en alemán deriva del verbo *können*-conocer). Pero Durero estaba convencido de que además de habilidad el artista necesita del «maravilloso don» del talento, el «poder», y la fuerza (*Gewalt*), así como la experiencia, y la práctica (*Brauch*). No olvidaba Durero ninguno de los factores del arte establecidos por los antiguos griegos, ni tampoco las platónicas «ideas interiores»¹³ —las ideas innatas— que están presentes en la mente del artista. «El conocimiento del arte que has conseguido te da buena medida en el ojo, y la mano, hábil, te obedece». «Lo bueno y lo malo están a disposición de los hombres para que escojan lo mejor», y la hábil mano sirve para hacerlo del mismo modo que los conocimientos.

II

1. *El imperio alemán en la primera mitad del siglo XVI.* Durero expuso sus ideas acerca del arte en el período clásico del Renacimiento italiano, siendo el único en hacerlo al norte de los Alpes, donde los artistas cultivaban sus respectivas materias.

pero los estudiosos se ocupaban exclusivamente de los problemas religiosos y filosóficos, morales y sociales.

Las influencias ejercidas en el arte por la Reforma resultaron sumamente desfavorables. Lo más importante para los reformadores eran los problemas religiosos, y no los artísticos. Así, en la literatura, el protestantismo no tardó en pasar a posiciones eclesiásticas, volviendo a hacer su aparición ciertas tendencias iconoclastas; en Basilea la muchedumbre destruyó las imágenes religiosas de las iglesias. Cranach, el más conocido de entre los artistas que abrazaron los dogmas de la Iglesia reformada, pintaba al modo medieval o naïf-popular. Calvino rechazó la tesis medieval de que la pintura fuese una *biblia pauperum*, indispensable para aquellos que no saben leer: todos aprenderán a leer y la pintura será innecesaria. Y pronto se hizo manifiesta la hostilidad de la Reforma frente al humanismo, siendo causa de que los humanistas y los artistas próximos a ellos se vieran obligados a abandonar sus países respectivos. Así, Erasmo se fue a vivir a Friburgo y Holbein emigró a Inglaterra en 1526.

Fue ésta una época en la que no sólo no se ocupaban los círculos eclesiásticos de la teoría del arte, sino que tampoco lo hacían los filósofos y humanistas; en aquel entonces nadie escribía ya sobre temas estéticos. Si en la historia de la estética se incluyera sólo aquello que fue fruto de investigación, que quedó por escrito, y que significó un avance en el conocimiento de lo bello y del arte, resultaría que —aparte de los italianos y Durero— en el siglo XVI no hubo más estéticos.

Pero los hombres de la época también tenían su concepción de lo bello y del arte, que además era una concepción distinta de la de Durero y los italianos. Dicha concepción, más que resultado de investigaciones, fue una expresión del gusto de la época, que se reflejó en el arte de entonces sin quedar manifestada por escrito⁶. Y es ésta una concepción que discrepa de la clásica, distinguiéndose en ella algunas variantes —una emanada de fuentes religiosas, otra originada por la filosofía, y otra proveniente del pensamiento humanístico— que además tendrían en Alemania forma bien distinta que en los Países Bajos. Y esta estética del Norte de Europa, que aparece implícita en su arte, merece aquí una breve presentación.

A. Los círculos religiosos. A diferencia de Italia, en los países del norte de Europa habían perdurado las posturas transcendentales y religiosas frente al mundo, tan típicas del Medioevo. Hasta Durero, no obstante su condición de hombre renacentista y admirador de lo italiano, profesaba ideas «apocalípticas y milenarias». El misticismo y espiritualismo se revelaban en formas muy extremadas, desconocidas en la Edad Media desde el siglo XII, y en la Iglesia, tanto en la católica como en la luterana, iban ganando terreno diversas sectas y herejías, síntomas típicos de una intensificación de los sentimientos religiosos.

Dichas actitudes tuvieron su resonancia en el arte, que no sólo trataba temas religiosos sino que, en general, mostraba posturas religiosas. Fue éste un arte que conservó las formas góticas, y así el gran pintor de principios del siglo XVI Gothardt Neithardt (conocido como Grünewald, h. 1460-1528) perteneció a la secta de los «espiritualistas» siendo su mayor obra, el altar en Isenheim (1515), una creación genuinamente gótica. También en Renania, ganó su arte numerosos adeptos, entre los que

⁶ O. Benesch, *The Art of the Renaissance in the Northern Europe. Its Relations to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, 1947.

figuran incluso algunos discípulos de Durero y, asimismo, los mejores escultores de la época como Veit Stoss (1445-1533) o Riemenschneider (h. 1460-1531), en sus posturas y estilo, están más próximos a Grünewald que al renacentista Durero.

El carácter emocional y expresivo y lo transcendente de las obras de Grünewald o de Stoss son hechos tan acusados que a su lado las figuras de las catedrales góticas del siglo XIII dan la sensación de frías y rígidas, ostentando las primeras el mismo ardor y fogosidad que la *Imitatio Christi*. Lo característico de aquellos artistas era el combinar el transcendentalismo religioso con un naturalismo desconocido en el gótico temprano. Su arte implica así una particular estética, que es expresiva y naturalista a la vez que transcendente, siendo la razón de ser de este arte el expresar las cosas sobrenaturales mediante formas naturales. Pero no hubo ningún estético que enunciara las concepciones de esta estética.

B. Los círculos de los filósofos naturales. La diferencia esencial entre la filosofía del siglo XVI y la medieval reside en que la primera fue en principio una filosofía de la naturaleza. Asimismo, fue una filosofía muy distinta de la moderna filosofía empírica —como se puede observar en el ejemplo de su representante más típico, Paracelso—, por cuanto no se dedicaba en realidad a la observación de la naturaleza, sino más bien a una impaciente búsqueda de las fuerzas ocultas en ella.

Así, el arte del norte europeo del siglo XVI muestra ciertas analogías con dicha filosofía; en efecto, también a él le atrae la naturaleza, y los cuadros, hasta entonces dedicados exclusivamente al hombre y a su historia, empiezan a llenarse ahora de paisajes y del mundo de la fauna y de la flora, muy expresivamente representados. Entre estos pintores paisajistas destaca, por ejemplo, el talento de Albrecht Altdorfer de Ratisbona (h. 1480-1538), en cuyos lienzos el paisaje no constituye ya un fondo para el hombre, sino que ambos son en igual medida los elementos componentes del cuadro. Y sus pinturas implican precisamente esa estética expresiva y naturalista, bien distinta de la clásica estética renacentista, una estética que, sin embargo, no fue formulada verbalmente.

C. Los círculos humanistas. El humanismo llegó a Europa central a mediados del siglo XVI, siendo su lema no sólo los estudios de la cultura antigua y la renovación de sus formas clásicas, sino también sobre todo el tema de la libertad de pensamiento. De entre ellos, el más típico y famoso representante del humanismo septentrional, Erasmo de Rotterdam (1467-1536), se ocupó poco del arte, pero logró transmitir su postura liberal y humanística a algunos artistas que, a su vez, la expresaron en sus obras. En especial, lo testimonia la obra de Hans Holbein de Augsburgo (1497-1543), cuyos retratos (entre ellos, el famoso retrato de Erasmo) son plena realización del humanismo en las artes plásticas, armoniosa fusión de los gustos meridionales y los nórdicos, del clasicismo italiano con el realismo septentrional, en cuyo fondo subyace una estética mucho más intelectual que la italiana.

2. Los «italianistas». El primer tercio del siglo XVI fue, en Europa central, en el Imperio Alemán, un período de gran ebullición, pero en la vida intelectual y artística, Alemania pronto quedó relegada a un segundo plano y su puesto fue ocupado por los Países Bajos⁴.

⁴ Benesch, *op. cit.*, pág. 67: «Protestantism was on the way to turning Germany into a cultural desert».

Fue éste un fenómeno un tanto singular, dado que los Países Bajos se encontraban en una difícil situación política: desde 1558 estaban en manos de los españoles, y desde 1568 luchaban por su independencia. Y, sin embargo, el arte flamenco, que había florecido ya en el siglo XV, con Van Eyck y con Memling, y ostentaba desde entonces características propias muy acusadas, las perdería ahora, en el siglo XVI, al dejarse arrastrar por las influencias italianas. Los modelos extranjeros y la doctrina artística importada resultaron más fuertes que la mejor tradición flamenca. Así, estos pintores comenzaron a viajar a Italia, volviendo luego de allí reconvertidos en «italianistas»; éste es el caso en particular de la Academia de Haarlem y la escuela de Malinas, centros importantes de la nueva corriente. Todo se hacía ahora al modo italiano, y hasta hubo un Vasari neerlandés, Carel van Mander, que en 1604 publicó las biografías de los ilustres pintores de su tierra (*Vida de pintores*).

Había entonces en los Países Bajos más pintores de los que el país necesitaba, por lo que muchos de ellos optaban por ser una especie de artistas ambulantes: estudiaban en Italia y luego buscaban trabajo en Alemania, en Francia o en España; trabajaban en Praga para Rodolfo II y en Fontainebleau para Enrique IV, y eran muy solicitados incluso en la propia Italia. Wenzel Coeberger (1561-1634), autor de un tratado sobre la pintura antigua (1561) pintó así en París, Roma, Nápoles y Bruselas. Denys Calvaert (h. 1545-1634), trabajó en la decoración del palacio vaticano y abrió luego una escuela de pintura en Bolonia de la que salieron pintores italianos de la talla de Guido Reni, Albani o Dominichino. Unos, como Michiel Coxie 1499-1592 (autor de cartones para los tapices del castillo de Wawel de Cracovia), que trabajó en Bruselas y Malinas, se inspiraban en Rafael; otros, como Frans Floris (1516-1570), seguían a Miguel Ángel, y otros aún a Durero. Sus cuadros eran barrocos, o manieristas, pero la ideología y la concepción del arte y de lo bello eran típicas del clasicismo, las mismas ya expresadas en los tratados italianos de este siglo, siendo precisamente aquellos «italianistas» flamencos los que más contribuyeron a su divulgación por todo el resto de Europa.

3. *Brueghel*. Pieter Brueghel (1525-1569) fue en cambio uno de los pocos pintores flamencos que no abrazaron el estilo italiano. También él, como muchos de sus contemporáneos, había viajado a Italia (1552-1553), pero aún así conservó sus formas propias, arcaicas y locales, que nada tenían que ver con la doctrina clásica, ni cabían dentro de los marcos del clasicismo, del manierismo o del barroco. El genio de ese pintor, su extraordinaria capacidad de observación, su enorme inventiva, la precisión de los detalles y la perfección de sus líneas, pertenecen a la historia del arte. A la estética le corresponden en cambio los presupuestos de los que nació su arte grande y original. No fue Brueghel hombre de letras y no expresó sus concepciones por escrito, como tampoco lo hizo ninguno de sus contemporáneos. Pero no obstante las apariencias, el arte de Brueghel, que representa la vida pobre del campo, es un arte filosófico, fundado en una concepción particular del mundo, una concepción que parte de la convicción de la grandeza de la naturaleza y de la correlativa insignificancia humana. Sus cuadros están llenos de hombres pequeños y mecanizados, que parecen marionetas, todos similares y anónimos, prácticamente sin rostros, que están en continuo movimiento, agitación y ajetreo, que forman parte de un solo mecanismo y obedecen a una sola ley, sin que haya entre ellos mejores ni peores. Brueghel logró así expresar, de una manera típica de la época, alegre y grotescamente, un contenido colmado de amargura.

Antes de él, ningún otro pintor había representado el mundo de este modo^a, siendo imposible conseguirlo con formas clásicas o manieristas, ni siquiera con las góticas, por lo que Brueghel tuvo que crear sus propias formas. Además, sus colegas no solían expresar en sus obras semejantes concepciones del mundo, haciéndolo más bien escritores como Shakespeare (aunque sus personajes se guían más bien por las pasiones y no por mecanismos), o como Cervantes (aunque la visión de Brueghel no era tan irónica).

Pero si los lienzos de Brueghel tienen su equivalente en la cultura de su tiempo, éste se encuentra en la filosofía, hecho que desde luego no constituye ninguna casualidad. Como es sabido, el pintor trataba con filósofos y humanistas, especialmente con Coornhert^b, artista calcógrafo y traductor de los estoicos; y es precisamente en el pensamiento filosófico y humanista holandés donde surgió la corriente cuyo lema fue la concepción que Brueghel expresó con su pintura. Inspirándose en las ideas estoicas, creía que el mundo constituye una totalidad, un sistema íntegro que está sujeto a unas mismas e inmutables leyes de la naturaleza y que, junto con él, el hombre forma parte de este sistema, con su cultura, su pensamiento y su arte incluidos. Un grupo poco numeroso de pensadores —holandeses en su mayoría— llamados «libertinos», trató de justificar y divulgar esa concepción del mundo, del hombre y de la cultura. Basándose en ella, Herbert de Cherbury elaborará una teoría de la religión y Hugo Grocio, una teoría de la sociedad. Pero antes de ellos, Brueghel expresó esta filosofía en su pintura, y aunque no sería acertado afirmar que Brueghel quiso escribir filosofía con el pincel, hasta cierto punto efectivamente lo hizo^c.

Los fundamentos de esa filosofía carecían de elementos esteticistas, pues en efecto nunca antes había mostrado el arte menor aspiración que en la obra de Brueghel a la *simmetria* la armonía, la buena composición, el ornamento y todo aquello que tanto preocupaba a los abundantes estetas del Renacimiento.

4. *La ciencia y lo fantástico.* En el arte de Europa central ocupaba un puesto de relevancia una disciplina que en Italia estaba muy marginada, a saber, la miniatura. En el siglo XV, en especial en la corte borgoñona, los miniaturistas flamencos ganaron fama de excelentes retratistas e ilustradores. Luego, en el siglo XVI, continuarían trabajando, pero ya no adornaban misales ni devocionarios, sino algunos documentos, o bien hacían ilustraciones para obras científicas, herbarios o libros geográficos. Pintaban en efecto plantas, animales, minerales, frutas, flores, insectos y aves con la precisión y objetividad exigidos en las ilustraciones científicas, razón por la que sus dibujos pertenecían a la ciencia.

Este minucioso y escrupuloso arte no logró sobrevivir en el mundo moderno, desapareciendo en el siglo XVI. Uno de los últimos grandes miniaturistas fue Georg Hoefnagel de Amberes (1542-1600)^b cuyas obras, en algunos aspectos, son muy sintomáticas. Primero Hoefnagel adoptó en su arte ciertas posturas científicas aspirando a la máxima fidelidad en la representación de la naturaleza; *natura solo magistra*,

^a Aunque Benesch afirme que: «with Brueghel begins a historical revival of the Middle Ages», *op. cit.*, pág. 91.

^b M. J. Friedländer, *Altniederländische Malerei. XIV. P. Brueghel*, 1937; Ch. de Tolnay, *The Drawings of Pieter Brueghel the Elder*; y P. Brueghel l'ancien, 1935. Benesch, *op. cit.*

^c C. G. Stridbeck, *Combat between Carnival and Lent by P. Brueghel the Elder*, en: *Journal Warburg*, 1956.

^d I. Bergström, *Georg Hoefnagel, le dernier des grands miniaturistes flamands*, en: *Oeil*, 1963, núm. 101.

afirmaba. En segundo, lugar daba aquel arte representativo un sentido alegórico, acercándolo de este modo al trabajo de los emblematistas, y definiéndose a sí mismo como *inventor hieroglyphicus et allegoricus*. Y, en tercer lugar, combinaba en sus dibujos formas naturales y decorativas; así, en su arte pueden advertirse dos elementos opuestos, un puro naturalismo y un puro abstraccionismo.

Este elemento estilizador y abstraccionista de la obra de Hoefnagel le acercaba a otro grupo de artistas flamencos como fue el de los llamados «adornistas», entre cuyos representantes destacan Cornelis Floris y Vredeman de Vries. Ambos arquitectos y dibujantes antwerpienses, ejercieron considerable influencia en la arquitectura y ornamentación del norte de Europa, introduciendo en ella formas complejas, artificiales y manieristas. Sus trabajos —en especial los de Vredeman: *Grotesco in diverse Manieren* (h. 1555) o *Caryatiden vulgus* (h. 1565)— incluso cuando representan seres humanos, plantas o animales, los transforman en realidad en una combinación de formas extrañas y abstractas, construyendo sus cuerpos con formas más propias de los metales o la madera, y no de los organismos vivos. Su arte es un trazado fantástico de lineamientos abstractos, una de aquellas variedades que distan mucho de lo natural y de las reglas, de usos y costumbres, acercándose más bien al arte manierista; un arte que hacía buenas con su práctica aquellas palabras de Durero sobre las «obras de arte que intencionadamente representan cosas feas, toscas o fantásticas».

Este arte abstracto y grotesco, que pasó de Holanda a Francia —donde en 1565 apareció toda una serie de insólitos grabados en madera, *Les songs drolatiques de Pantagruel*— se cultivó hasta después del 1600, principalmente en Alemania. Así, en 1610, Christoph Jamnitzer publicó unos extraños dibujos contruidos de filamentos de plantas e insectos¹, y en los años 1614 y 1615 W. Dietterlin editó (en parte en Lyon), ciertas creaciones abstractas compuestas de ornamentos, caricaturas y fantásticos ramos de flores²; ambos artistas combinaban de manera extraña, absurda y más bien grotesca lo abstracto y lo fantástico con figuras reales.

5. *Arcinboldo y Comanini*. Ya en la segunda mitad del siglo XVI se formaría otro centro artístico, al sur esta vez de la Europa central, en los terrenos de la monarquía de los Habsburgo (Maximiliano y Rodolfo II), que tuvo su primera sede en Praga, y a partir de 1565 en Viena. Fue éste un centro cosmopolita, en el que trabajaron, entre otros, Hoefnagel y Jan Brueghel, hijo del gran Pedro, y en el que se cultivaba tanto el arte realista como otro abstracto, no menos manierista que el de Vredeman o Dietterlin.

Un fenómeno típico de entonces fueron las *Wunderkammer* gabinetes de curiosidades y colecciones de cosas extrañas, extraordinarias e insólitas, de todo aquello que distaba de lo común y corriente, tanto en la naturaleza como en el arte. Había allí esculturas y pinturas de excepcional originalidad, relojes ingeniosos, mecanismos musicales, herramientas ópticas, instrumentos mágicos, brújulas y astrolabios, muestras de coral y ámbar extrañamente formados, recipientes de formas extravagantes, mosaicos de plumas de colibrí, esculturas en miniatura, raíces de mandrágora, curio-

¹ W. Faenger, *Die trollatischen Räume des Pantagruel*, 1922.

² Ch. Jamnitzer, *Neues Grottesken Buch, Facsimile Nachdruck*. Vorwort von G. H. Franz, en: *Instrumenta Artium*, Bd. 2, 1964.

³ Eine Folge phantastischer Radierungen von Wendel Dietterlin d.J., mit Vorwort von C. Koch, 1928.

sidades etnográficas, retratos de enanos y gigantes y «joyas de la naturaleza» de toda índole.

En estas colecciones era incluido entre las obras de arte únicamente aquello que parecía extraordinario, cuanto estuviera fuera de lo común y normal, es decir, lo excepcional y lo asombroso. Lo más peculiar es que se creía que semejantes obras de arte y sus colecciones contribuían a profundizar en los conocimientos de la naturaleza mostrando —mediante sus desviaciones y excepciones— la envergadura de sus posibilidades.

El representante más original de este arte fue Arcimboldo¹ (h. 1527-1593), un italiano cuya concepción del arte aparecía en radical desacuerdo con los conceptos generalmente admitidos y arraigados en su patria, según informa Vasari. En la corte de los Habsburgo en cambio, donde residió al menos desde 1562 hasta 1587, fue Arcimboldo la mayor autoridad en cuestiones del arte, desempeñando el cargo de artista áulico y consejero a la hora de escoger obras para las colecciones, y organizar fiestas, celebraciones de actos oficiales y representaciones teatrales.

Su verdadera especialidad pictórica fueron las llamadas *têtes composées*, figuras humanas, sobre todo cabezas, compuestas por elementos no humanos. Así, el bibliotecario tenía un rostro compuesto por los libros, y el cocinero estaba hecho de ellas y cubiertos, mientras que la personificación del otoño tenía la cabeza hecha de frutas. Estas pinturas gozaron de una enorme popularidad entre los cortesanos, siendo tratadas como una especie de acertijos, y —según el testimonio de una fuente contemporánea— «toda la corte reía a carcajadas al descifrarlas». La satisfacción que proporcionaban las insólitas ideas de Arcimboldo era, al menos en parte, de carácter estético, porque en estos círculos, lo extravagante y raro (*bizarro*) apenas difería de lo bello. Las pinturas de Arcimboldo eran en parte una especie de broma, caricatura, decoración o adivinanza, pero al mismo tiempo también un intento de crear algo hermoso por se extraordinario, singular y misterioso.

El arte de Arcimboldo posee un comentario estético específico escrito por un compatriota suyo, el padre Comanini. En su diálogo *Il Figino*, publicado en vida de Arcimboldo (1591), Comanini da una explicación de este arte particular calificándolo de *imitatione fantastica*, cuya finalidad es recomponer, con ayuda de la imaginación, lo transmitido por los sentidos. Y era precisamente esto lo que hacían los *capricci* de Arcimboldo, constituyendo un tipo de arte frente al cual la admiración (*meraviglia*) se convertía en asombro (*stupore*). Comanini alaba así su ingeniosidad («ideas encantadoras»), su destreza («hay de que extrañarse»), su virtuosismo (independiente de su belleza), al tiempo que advierte en sus trabajos abundantes alegorías y una gran sabiduría («en mi vida he visto pinturas tan abundantes en eruditas alegorías») e incluso una forma de filosofía: «Al expresar sus concepciones filosóficas, el pintor ha de servirse de símbolos e imágenes convenientes a los sentidos». Así, pues, una fantasía que produce estupor; la sorprendente inventiva y el virtuosismo, así como el simbolismo y la filosofía, fueron los elementos de la estética que produjo el arte de Arcimboldo.

Asimismo se sabe que este pintor estaba convencido de la existencia de cierto

F. C. Legrand y F. Sluys, *Arcimboldo et les archimboldesques*, 1955. J. Baltrušaitis, *Têtes composées*, en: *Médecine de France*, núm. XIX, 1911. Y *Monstres et emblemes*, ibid. XXXIX, 1956. C. Casati, *Arcimboldo pittore milanese*, en: *Archivio Storico Lombardo*, Serie II, vol. II, 86.

paralelismo entre colores y sonidos (*concordanza musicale nei colori*, como lo define Comanini) y que se proponía crear algo que hoy podríamos llamar «transcripción musical colorimétrica», intentando representar con manchas de colores las melodías ejecutadas por el músico.

6. *Una estética implicada*. Al analizar el desarrollo de la estética se puede observar que a lo largo de su historia han sido muy diversas sus relaciones con el arte. En principio, la estética debía ser lo suficientemente general y amplia para poder abarcar el arte todo. A veces, efectivamente, así ha ocurrido, pero en otras ocasiones la estética, influenciada por el arte vigente en una época, o por los gustos o preferencias particulares de un teórico, se hacía tan especializada que era aplicable a un solo tipo de arte.

La estética de Comanini correspondía así a la pintura de Arcimboldo y a los fantásticos grabados de Vredeman o de Jamnitzer, y hasta cierto punto incluso, a las miniaturas de Hoefnagel. La estética de Vasari y de otros tratadistas italianos reflejaba en cambio el arte italiano del siglo XVI y el de los flamencos «italianizantes». No hubo, en cambio, ningún tratado que formulase la estética implicada por el arte de Grünewald, de Aلدorfer, de Holbein o de Brueghel, en cuyo caso sólo podemos recurrir a escasas alusiones en los escritos místicos de Sebastian Franck o Jacob Boheme, en los escritos mágicos de Paracelso, los humanísticos de Erasmo o los filosóficos de Grocio. Es ésta una estética que no figura en los escritos de la época, pero está implícita en su arte, pues la profesaron diversos artistas del siglo XVI, aunque nunca fuera expresada por escrito.

7. *Erasmo*. Como acabamos de señalar, en la época renacentista, al norte de los Alpes las concepciones estéticas eran expresadas pictórica y no verbalmente. Hasta Erasmo de Rotterdam (1467-1536) trató en muy contadas ocasiones los problemas de lo bello, del arte y de la literatura, cosa que sólo hizo, prácticamente en su diálogo *Ciceronianus*, de 1518.

Su planteamiento es típicamente renacentista: ¿tienen el orador o el escritor un objetivo superior al de hablar y escribir como Cicerón? O, en términos más generales: ¿se puede hablar y escribir de otra manera que como lo hicieron los antiguos? Más ampliamente aún: ¿son el hablar y escribir un arte, es decir, una habilidad, o más bien una libre disciplina? Hacía tiempo que enardecidas disputas en torno a este problema se habían desencadenado en toda Italia^m.

Defendiendo la libertad del escritor, Poliziano tuvo una polémica con Cortesi: *Ita nec bene scribere potest, qui de praescripto non audet egredi* (No podrá escribir bien el que no se atreva a transgredir los preceptos). En 1512 el joven Pico della Mirandola alegaba frente al cardenal Bembo: *Aemulator veterum verius quam imitator*, hay más verdad en el que compite con los antiguos que en aquél que los imita. La opinión de Erasmo sería la tercera y última en esta controversia. El humanista sostenía que la retórica y el arte de escribir no tanto son un arte-habilidad como cierta forma de sabiduría (*prudencia*) y que aparte de maestría precisan de un «corazón» capaz de amar y odiar, que los *praecepti contineri non possunt*. Erasmo prestaba mucha im-

^m B. Otwinowska, *Imitacja-eklektyzm-spontaniczność*, en: *Studia Estetyczne*, IV. Véase también: J. E. Sandys, *The History of Ciceronianism*, en: *Harvard Lectures on the Revival of Learning*, 1905. S. Highet, *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, 1949. R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, 1954.

portancia a la diversidad en el escribir, cosa que, a su juicio, debería perseguirse incluso a costa de la perfección. Si el escritor ha de imitar, debe guiarse por lo que le dicte el alma y no por regla alguna; la grandeza de Cicerón estribaría en el hecho de coincidir con su época, y dado que «nuestra época difiere de la antigua, el más ciceroniano es aquel que más dista de Cicerón», razonaba Erasmo.

O. TEXTOS DE DURERO Y ERASMO

A. DURERO. *Unterweisung der Messung*, 1525
(ed. Heidrich, 1918, pág. 222)

RECITE PROPORTION

1. Dass aber solche Maler Wolgefallen in ihren Irrthumen gehabt, ist allein Ursach gewest, dass sie die Kunst der Messung nit gelernet haben, ahn die kein rechter Werkmann werden oder sein kann; das aber ihr Meister Schuld gewest, die solche Kunst selbs nit gekünnt haben.

Dieweil aber die der recht Grund ist aller Malerei, hab ich mir fürgenommen, allen kunstbegierigen Jungen ein Anfang zu stellen.

1. Pero el que ciertos pintores encontraran placer en sus errores tuvo como única causa que nada habían aprendido del arte de medir, sin el cual no hay ni hoy hay ni podrá haber ningún perfecto artista; siendo ésta su culpa capital, el no haber conocido nada de dicho arte.

Mas siendo éste el verdadero fundamento de toda pintura, me he propuesto por ello establecer su principio para todos los jóvenes ávidos de este arte.

A. DURERO. *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, II. 1528 (ed. Heidrich, pág. 244)

2. Ahn rechte Proportion kann je kein Bild vollkommen sein, ob es auch so fleissig, als das immer möglich ist, gemacht wirdet.

2. Sin verdadera proporción no es posible realizar ningún cuadro perfecto, por más que se haga esto con la mayor aplicación posible.

A. DURERO, *ibid.*

3. Darum nimm dir nimmermehr für dass du Etwas besser mügest oder wellest machen dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu wirken Kraft geben hat. Denn dein Vermügen ist kraftlos gegen Gottes Geschöfft.

3. En consecuencia, nunca te propongas intentar o ser capaz de hacer algo superando aquellas fuerzas que Dios le dio a la naturaleza que él mismo ha creado. Pues tu capacidad es impotente frente a la Creación divina.

A. DURERO. *Asthetischer Excurs*
(Heidrich, pág. 264)

CONFORME A LA NATURALEZA

4. ... wer etwas Rechts will machen, dass er der Natur nichts abbrech und leg ihr nichts Unträglichs auf.

4. [...] el que quiera hacer algo adecuadamente: no quite nada a la naturaleza, ni añada nada inconveniente.

5. In solchem Irrthum den wir jetzt zumal bei uns haben, weiss ich nit statthaft zu beschreiben endlich, was Mass sich zu der rechten Hübsche nachhen (annähern) möcht.

A. DURERO, *ibid.*, pág. 270

6. Aber unmöglich bedunkt mich, so Einer spricht, er wisse die beste Mass in menschlicher Gestalt anzuzeigen. Dann die Lügen ist in unsrer Erkenntnuss, und steckt die Finsternuss so hart in uns, dass auch unser Nachtappen fehlt. Welches aber durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheit anzeigt, dem soll alle Welt glauben.

A. DURERO, *ibid.*, 273

7. Denn so es der Natur entgegen ist, so ist es böß.

A. DURERO, *ibid.*, 277

8. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Überkummst du sie, so wirdet sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk.

A. DURERO, *ibid.*, 280

9. Aber die Hübschheit ist also im Menschen verfasst und unser Urtheil so zweifelhaft darinnen, so wir etwan finden zween Menschen, beede fast schön und lieblich, und ist doch keiner dem andern gleich in kein einigen Stück oder Theil, weder in Mass nach Art, wir verstehn auch nit, welcher schöner ist, so blind ist unser Erkenntnuss. Deshalb, so wir daruber Urtheil geben, ist es ungewiss.

5. Respecto a aquel error que a menudo tenemos con nosotros, no sé explicar con seguridad qué medida se acerca en mayor grado a la belleza verdadera.

6. Imposible me parece que alguno diga conocer la medida adecuada que corresponde a la figura humana. Pues la falsedad forma parte de nuestro conocimiento, sumiendo en tan espesa niebla nuestro interior que de nada nos vale andar a tientas en la oscuridad. Mas aquel que demuestre su objeto con la geometría, señalando los fundamentos de la verdad, deberá ser creído en todo el mundo.

NADA EN CONTRA DE LA NATURALEZA

7. Pues lo que esté contra la naturaleza, eso será lo malo.

8. Ya que el arte radica verdaderamente en la naturaleza, el que logre arrebatárselo lo tendrá. En cambio, si la descuidas, ella misma provocará las abundantes faltas de tu obra.

LOS JUICIOS SOBRE LO BELLO
SON INSEGUROS

9. Pero aunque la belleza se halle escrita en los hombres, nuestro juicio sobre ella es tan dudoso que a menudo encontramos dos personas siendo ambas bastante bellas y atractivas, y sin embargo de ellas se parece a la otra en ninguno de sus miembros o sus partes, ni en su medida ni en su forma, de modo que no logramos entender cuál sea la más bella. ¡que así es de ciego nuestro entendimiento! De modo que si emitimos juicio sobre ello, éste es inseguro.

10. Ich halt aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schöpfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, dass die recht Wolgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei.

A. DURERO. *Van der Molerei*, manuscrito
londinense (Heidrich, pág. 301)

11. Item Malen ist das, dass Einer van allen sichtigen Dingen eins, welches er will, wiss auf ein eben Ding zu machen, sie seien wie sie wollen.

A. DURERO. *ibid.*, 302

12. Was aber die Schönheit sei, das weiss ich nit. Idoch will ich hie die Schönheit also für mich nehmen: Was zu den menschlichen Zeiten van dem meinsten Theil schön geacht würd, des soll wir uns fleissen zu machen. Item der Mangel an ein idlichen Ding ist ein Gebrech. Darum zu viel und zu wenig verderben alle Ding.

A. DURERO, *ibid.*, 307

13. Die Kunst des Malens kann nit wol geurtheilt werden dann allein durch die, die do selbs gut Maler sind. Aber fürwahr, den Anderen ist es verborgen, wie dir ein Fremde Sprach. Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen.

10. Tengo en esto a la Natura por la muestra y la ilusión de los hombres por error. El Creador hizo en tiempos a los hombres como debían ser, y así deduzco que la figura perfecta y verdadera y la verdadera belleza deben ser comprendidas a partir del conjunto de los hombres todos.

LA PINTURA

11. Y así pintar es mostrar lo que se quiera a partir de la totalidad de lo visible, haciendo una sola cosa con aquello, de acuerdo a su deseo.

«NO SÉ QUÉ ES LA BELLEZA»

12. No sé qué es la belleza, y sin embargo quiero aquí decidirlo para mí: pues aquello que fue tenido por bello durante la mayor parte de las épocas humanas, a aquello justamente nos debemos nosotros aplicar. Y como la imperfección es un defecto en toda noble cosa, por ello mismo lo escaso y lo excesivo todo lo corrompen.

SÓLO UN PINTOR PODRÁ JUZGAR SOBRE LA PINTURA

13. El arte de la pintura no puede ser juzgado adecuadamente sino sólo por quienes son buenos pintores. Pues en verdad que a los otros les está tan oculto como un idioma extranjero. Pues todo buen pintor se encuentra interiormente repleto de figuras, y aunque fuera posible que viviese eternamente, a partir de sus ideas interiores, de las que Platón habla sin cesar, lograría extraer algo nuevo a través de su obra.

14. Ein schön Bild zu machen. kannst du van einem Menschen nit abnehmen. Dann es lebt kein Mensch auf Erdrich, der alle Schön an ihn hab, er möchst allweg noch viel schöner sein. Er lebt auch kein Mensch auf Erden, der beschliesslich sprechen möcht, wie die allerschönest Gestalt des Menschen möcht sein. Niemand weiss das dann Gott allein...

Dorum so thut not, wilt du ein gut Bild machen, dass du van Etlichen das Haupt nimmest, van Anderen die Brust, Arm, Bein, Hand und Füss, also durch alle Gliedmass alle Art ersuchest. Dann viel schöner Ding versammelt man etwas Guts zu gleicher Weis wie das Hönig aus viel Blumen zusammengetragen würd. Zwischen zu viel und zu wenig ist ein recht Mittel, des fleiss dich zu treffen in all dein Werken. Etwas „schön“ zu heissen, will ich hie also setzen, wie Etliche „recht“ gesetzt sind.

15. Keiner glaub ihm selbs zu viel. Dann viel merken mehr dann Einer. Wiewol das auch möglich ist, dass etwan Einer mehr versteht dann ander Tausend, so geschieht es doch selten. Der Nütz ist ein Theil der Schönheit. Dornn was am Menschen unnütz ist, das ist nit schön. Hüt dich vor Überfluss. Die Vergleichung Eins gegen dem Anderen (Symmetrie) das ist schön.

ERASMO DE ROTTERDAM. *Ciceronianus*,
1528, págs. 242-244

16. Quidam enim bene dicendi facultatem non artem esse voluerunt, sed prudentiam. Et ipse M. Tullius in Partitionibus eleganter definit eloquentiam: copiose loquentem sapien-

14. Para lograr una bella imagen no la debes tomar de un hombre solo, pues no vive ningún hombre sobre la tierra que reúna en sí la totalidad de la belleza, por más hermoso que sea. Y tampoco hay ningún hombre sobre la tierra que pueda hablar de modo concluyente de cómo debe ser lo más hermoso de la figura humana. Nadie lo sabe, sino Dios tan sólo...

Por ello es necesario, si quisieras lograr una imagen bella, que de uno tomes la cabeza, y de otros el pecho, los brazos, las piernas, los pies y las manos, investigando todo tipo de medidas para todos y cada uno de los miembros. Pues a partir de las cosas más hermosas se reúne algo bueno, así como la miel es recogida a partir de muchas flores. Entre lo escaso y lo excesivo hay un justo medio, y a ello debes intentar aplicarte en la totalidad de tus obras. Para decir que algo es «bello», debo reconocer que hay varios «apropiados».

MUCHOS HOMBRES VEN MÁS QUE UNO SOLO

15. Nadie se alabe a sí mismo con exceso, porque muchos perciben más que no uno solo. Y aunque también es posible que uno solo entienda más que mil, aún así sucede raramente. Y ya que la utilidad es parte de la belleza, lo inútil al hombre nunca puede ser bello. Guárdate del exceso, que el equilibrio de una cosa respecto a otra (la *simetría*), eso es la belleza.

EL CORAZÓN Y LA SABIDURÍA
EN EL ARTE

16. Algunos, en efecto, se empeñaron en que la capacidad de hablar bien no era un arte, sino mera prudencia. Y el mismo Cicerón, en las *Partitiones oratoriae* define exquisitamente la elocuencia como el saber que se expresa ricamente.

tiam... Fons igitur eloquentiae Cicero-
nianae quis tandem est? Pectus opu-
lenter instructum varia rerum omnium
cognitione, ... pectus amans ea quae
praedicat, odio prosequens ea quae
vituperat. His omnibus coniunctum
oportet esse naturae iudicium, pru-
dentiam et consilium, quae praeceptis
conferri non possunt... Ac prima sit
sententiarum cura, deinde verborum
et verba rebus aptemus, non contra.
... Artis praecepta non ignoremus: con-
ferunt enim plurimum ad inventionem,
dispositionem, tractationem argumen-
torum.

[...] Por tanto, ¿cuál es, al fin, la fuente de la elo-
cuencia ciceroniana? El corazón ampliamente for-
mado en el múltiple conocimiento de todas las co-
sas. [...] el corazón que ama lo que ensalza, persi-
guiendo con inquina lo que reprueba. Conviene
que, unido a todo ello, esté el juicio, la prudencia
y la decisión, cosas que no pueden ser reducidas
a preceptos. [...] Y que primero sea la preocupa-
ción por los juicios, y después por las palabras, y
que ajustemos las palabras a las cosas, no al con-
trario. [...] No ignoremos los preceptos del arte:
pues se aproximan mucho a la invención, la dis-
posición y el estudio de los razonamientos.

8. LA ESTÉTICA EN FRANCIA: LOS POETAS Y MONTAIGNE

La Francia del siglo XVI no ofrecía condiciones favorables para el desarrollo de las artes y las ciencias, padeciendo los efectos de una inepta dinastía gobernante, un país desangrado por guerras intestinas y extranjeras, ocho guerras religiosas a lo largo de la centura, y, por último el anárquico e indisciplinado carácter de los galos.

Por otro lado, empero, no había en Europa ningún país que pudiera compararse con Francia en cuanto a la riqueza del legado medieval. Ya en el siglo XVI se estudiaba allí los clásicos antiguos y se cultivaba la filosofía crítica. Asimismo, era muy rica la tradición poética: los tratados de Mateo de Vendôme, San Juan de Garlande o Gotfrido de Vinsauf, se habían escrito en Francia, y aún a principios del siglo XVI permanecía muy viva la tradición medieval de la poesía y la prosa.

A mediados de la centuria llegaron a Francia los escritos de los humanistas italianos y, entre ellos, las nuevas poéticas. Así, se formó un grupo de poetas —Ronsard y su «Pléyade»— que pronto asimilaron y difundieron estas nuevas concepciones sin que ellos por su parte aportaran algo nuevo u original, fiándose más de los tratados italianos que de su propia experiencia poética. En efecto, si mostraron alguna independencia y originalidad, sería en la poesía y no en la poética. No obstante, al asumir los modelos italianos y crear un nuevo centro en Francia, estos poetas contribuyeron a que estos estudios se trasladaran hacia el norte de Europa y que su país se convirtiera —por bastante tiempo— en árbitro y vanguardia de los principios poéticos y, después, también plásticos. El grupo de La Pléyade estaba formado por literatos, y luego, en las generaciones siguientes, también se pronunciarían sobre cuestiones estéticas otros escritores como Montaigne, filósofo y ensayista y Malherbe, poeta. La Pléyade se mostró activa durante los años 1549-1560; Montaigne publicó sus ensayos en 1580, y el apogeo de la obra de Malherbe corresponde ya a fines de siglo. Todos ellos se ocuparon en principio de la estética literaria, pero dada su interpretación y enfoque de los problemas, su concepción a la teoría general de las artes.

I. LA PLÉYADE

1. *Retorno a lo clásico.* La literatura francesa de la época procedía hasta entonces de la literatura popular hablada, de las narraciones, cuentos y representaciones teatrales cultivados antes de que se inventara la imprenta, siendo su rasgo más característico la naturalidad, tanto en lo que respecta al contenido como a la forma. El contenido era inspirado por la vida cotidiana, y la forma era una lengua hablada y natural, desprovista de convenciones literarias y reglas clásicas, lo cual coincidía con ciertas características del Renacimiento, como su gusto por lo natural y por una exuberancia ilimitada. Rabelais, por ejemplo, cultivó sin reparos esa doble naturalidad del contenido y de la forma, y si hubiera llegado a formular los cánones de su arte, esa naturalidad habría sido el lema de su teoría. Al fin y al cabo, cuando decía bromeando que su inspiración, su verdadero y único Helicón era «la botella», Rabelais no hizo más que confirmar esa tesis.

En cambio la Pléyade, es decir, Pierre de Ronsard (1524-1585) y los seis poetas de su entorno^a, tenían otras opiniones al respecto. Entre los que formaban la Pléyade, sólo Ansart era un poeta de raza, mientras que los demás escritores tenían más bien la ambición de ser teóricos y reformadores de la poesía, y no sólo componían versos sino que también elaboraban la teoría. Así, el primero en escribir una teoría poética completa fue Joachin du Bellay (1518-1560) cuya *Défense et illustration de la langue française* se editó en 1549; y Ronsard publicó la suya en 1565 bajo el título de *Abrégé de l'art poétique français*.

Conforme a las tesis de la Pléyade la poesía debería tener un estilo poético (a diferencia del prosaico) alcanzable mediante un contenido y un lenguaje adecuados, es decir, ideas sublimes y palabras nobles. Por tanto, la poesía debía resucitar los grandes géneros poéticos cultivados en la Antigüedad y enriquecer el idioma francés para que fuera equiparable a las lenguas antiguas. En una alabanza, la poesía debía imitar a los antiguos; el modelo para la poesía había de serlo Virgilio, y de la poética, Horacio. De seguir estos modelos, la poesía concordaría con los romanos antiguos y los contemporáneos italianos. De entre los miembros de la Pléyade, el más radical fue Antoine de Baïf, quien exigía que se prescindiera de las rimas y se asemejara al verso francés al poema métrico de los antiguos.

2. *La problemática.* El programa poético de la Pléyade planteó toda una serie de problemas a los que los poetas no supieron encontrar solución congruente, sobre todo porque tanto Horacio como las poéticas italianas imponían alternativas distintas a las que en realidad les dictaba su talento y su instinto poético.

1. ¿Qué es más importante en la poesía: el contenido o la forma, la fábula o la rima? Los buenos poetas —afirma Ronsard— se ocupan de la fábula y de la ficción, pues el verso por sí sólo es objetivo exclusivo del «versificador ignorante»¹. Los demás poetas de la Pléyade compartían esta opinión, pero sus esfuerzos iban dirigidos precisamente hacia el perfeccionamiento del verso, concentrándose más que nada en los problemas concernientes al lenguaje y los géneros literarios.

2. ¿Es más importante en la poesía el deleite o la utilidad? En la teoría, la Plé-

^a R. J. Clements, *Critical Theory and Practice of the Pleiade*, Harvard University Press, 1942. II. Charnard, *La doctrine et l'oeuvre poétique de la Pléiade*, 1931. W. F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory*, 2 vols. Ann Arbor, 1931.

yade defendía la utilidad horaciana y hasta acuñó el adjetivo laudatorio de *utile-doux*, pero en la práctica sus poemas no tenían otra finalidad que la directamente hedonista.

3. ¿Es la verdad un requisito obligatorio en la poesía? Los antiguos habían rechazado, la ficción en favor de la verdad, mas la Pléyade no hizo lo mismo. El problema consistía en si la poesía debía expresar la verdad abierta y simplemente o más bien ocultarla *sub velamine*, como se solía decir desde Petrarca. En su teoría, la Pléyade se declaraba a favor de ocultar la verdad poética, pero en la práctica no lo hacían así, ya que en realidad no tenían nada que decir que se debiera ocultar.

4. ¿Qué es más importante en la poesía: la teoría certera o el talento? La Pléyade fue un grupo de poetas-teóricos que concentraron sus esfuerzos en la teoría. Sin embargo, tanto du Bellay como Ronsard llegaron a la conclusión de que «los sabios coinciden en afirmar que las facultades naturales (*le naturel*) pueden conseguir más sin teoría (*doctrine*) que la teoría sin facultades naturales».

5. ¿A quién va destinada la poesía? En teoría, los poetas de la Pléyade afirmaban que la poesía debe ser para todos, pero en la práctica escribían para una elite, para el monarca, los amigos, la amada o, en fin, para sí mismos. En teoría abogaban por una poesía inteligible y clara, mas todos aspiraban en realidad a la conclusión del *doctus poeta*, refinado y difícil.

6. ¿Debe la poesía perseguir la aprobación social? La Pléyade se pronunciaba a favor del aislamiento y marginación del poeta afirmando que el verdadero poeta carece de toda ambición, no se preocupa por la gloria y nunca la logrará, porque no es comprendido ni apreciado por la sociedad de los hombres, añadiendo además que la poesía es locura puesto que no depara el menor beneficio. No cabe duda de que ésta era una evaluación acertada de la situación, ya que en el Renacimiento —en contra de lo que se ha creído hasta hace relativamente poco tiempo— se favorecía a los hombres de acción antes que a los artistas. Los poetas de la Pléyade, empero, trataban la poesía como profesión, y se mostraban por tanto decepcionados de que no fuese el suyo un menester lucrativo. Ronsard escribió así que la poesía es *un folastre mestier, duquel on ne peut retirer beaucoup d'avancement ny de profit*.

Todas estas incongruencias se debían a que los poetas de la Pléyade se vieron obligados a solucionar los problemas emanados de su propia creación, compaginándolos con los impuestos por los tratados y poéticas italianos. El programa de Ronsard se proponía substituir con maestría y perfección la sencilla gracia de la poesía medieval, pero su talento no le permitió en realidad llevar este propósito a la práctica.

Al formular las tesis de su poética, Ronsard siguió el esquema de la retórica distinguiendo tres elementos de la poesía: la invención, la disposición y la elocuencia, de los que el más importante era para él la invención², identificándola con la imaginación que concibe las ideas y las formas de todas las cosas (*le bon naturel d'imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer*). La invención es el cuerpo, y todo lo demás es sólo sombra. Por eso, lo único que tiene que hacer la disposición es asegurar elegancia a la invención, mientras que la elocuencia —con sus bellas palabras— proporciona a la poesía el esplendor, gracias a lo cual —según expresión del propio Ronsard— brillan los versos como piedras preciosas en los dedos de un señor.

Du Bellay, a su vez, distinguió otros elementos y cualidades de la poesía; así, habló del carácter divino de la invención, de la grandeza del estilo, de la magnitud de las palabras, la gravedad de las ideas, lo atrevido y diverso de las metáforas y de

«otras mil luces de la poesía». Y todas esas cualidades las concebía como «energía» o como «un cierto espíritu» (*je ne sais quel esprit*), que los escritores latinos llamaban genio³. Su poética se reduce en el fondo a dos elementos: la teoría general y la predisposición natural del poeta, o, empleando su terminología, *la doctrine* y *le naturel*, pero en primer plano figura la naturaleza del poeta, con su imaginación, su espíritu y su genio.

3. *Pelletier*. Los poetas del grupo de la Pléyade no eran verdaderos estudios, limitándose a elaborar programas y manifiestos poéticos, pero todos ellos —y Ronsard en particular— estaban en contacto con Jacques Pelletier du Mans (1517-1582), escritor erudito y autor de una poética completa. Pelletier fue maestro y *principal du collège* en las ciudades de Poitiers, Lyon y París; además tradujo a Homero y la *Poética* de Horacio (1545); escribió tanto sobre ortografía como sobre geometría, y compuso algún que otro poema (no muy bueno, por cierto). Ronsard lo llamaba *Pelletier le docte*, y le animó a unirse al grupo de la Pléyade. Su *Art Poétique* de 1555 no fue —como los manifiestos de du Bellay o Ronsard— un llamamiento a reformar la poesía francesa, sino una teoría que ofrecía preceptos para toda poesía. Es posible que le inspirara Ronsard, al que conocía ya en los años cuarenta, pero más bien parece probable que fue Ronsard quien aprendía de Pelletier, ya que su *Art Poétique* se adelantó diez años al *Abregé* del poeta.

Los principales postulados de la poética de Pelletier eran los siguientes: la imitación de la naturaleza, la imitación de los antiguos, el cultivo de todos los géneros poéticos y el separarse de lo vulgar enriqueciendo la lengua: «Aconsejaría a nuestros poetas que fueran más atrevidos y menos populares (*moins populaires*)», concluye. En realidad, todas sus tesis coincidían con las de la Pléyade, fundiéndolas Pelletier en un solo lema que sugería la *imitation originale*.

Pelletier estaba convencido de que la retórica puede constituir un modelo para la poesía, pese a que entre ambas exista una diferencia esencial y la comparación de las mismas resulte favorable para la segunda⁴. Así, el orador, cuyo deber es defender los intereses de sus clientes, está obligado a ocuparse de asuntos cotidianos y particulares, no teniendo —como el poeta— la posibilidad de hablar de los dioses, del amor, del cielo, de las estrellas, de paisajes, campos, prados o de arroyos. El orador plantea asuntos pasajeros, mientras el poeta nos habla de la eternidad (*parle à une éternité*) y tiene derecho a aludir a cuestiones insignificantes, *les menues narrations*, procedimiento que Pelletier recomendaba.

Los fundamentos de la poética de Pelletier se remontaban en general a la Antigüedad o al Renacimiento italiano; así, se inspiró en Vida (los otros tratados italianos no habían penetrado aún en Francia), y tomó el modelo de Horacio (el tiempo de Aristóteles no había llegado todavía), pero incluso aquello que no era nuevo en la doctrina de la Pléyade y de Pelletier es importante desde el punto de vista histórico, porque eran ideas trasladadas a un país que pronto sería el oráculo universal en cuestiones de arte.

Y hay algo más importante todavía: Pelletier llegó a afirmar que «lo primero que debe hacer (el poeta) será ir a ver en la realidad lo que no ha visto sino por escrito, contemplar las vivas imágenes de las cosas de la naturaleza, pues de otro modo carecerá de fuerza al escribir»⁵. La teoría es una cosa, pero la poesía debe basarse en la naturaleza. Así, pues, Pelletier volvió a contraponer la *doctrine* a *le naturel*, oposición profesada por la Pléyade, asumiendo la tesis de que la teoría no puede reem-

plazar a la naturaleza. Téngase en cuenta que también la poética clásica recurría a la naturaleza, pero en su caso la naturaleza significaba unas leyes eternas, mientras que para estos poetas el término designaba las «imágenes vivas» de las cosas.

II. MONTAIGNE

1. *Michel de Montaigne* (1533-1592). Después de la Pléyade, Montaigne es el número dos de la poética francesa del siglo XVI. Este no pertenecía a ninguna de las dos categorías de hombres que entonces se ocupaban de los problemas estéticos, pues no fue ni poeta ni filósofo (ni tampoco estudioso), y si se pronunció acerca del arte y de lo bello no lo hizo ni en tanto que científico ni en tanto que poeta —aunque para Montesquieu Montaigne fue, junto con Platón, Malebranche y lord Shaftesbury, uno de los cuatro poetas más grandes—. Sus escritos pertenecen a un tercer género, un género que él mismo inauguró en los tiempos modernos y que tomó su nombre del título de su libro, los *Ensayos*, impreso por vez primera en 1580, y que en la intención de su autor había de ser un tipo de diario, en el que en vez de acontecimientos se anotaban ideas. Su característica más acusada es la falta de profesionalidad artística y científica.

2. *La filosofía de Montaigne*^b. a) Montaigne fue un escéptico que no se comprometía en discusiones difíciles, permaneciendo neutral frente a los grandes problemas ideológicos. b) Fue además un relativista, pues según él todas las verdades y leyes universales son consecuencia de las costumbres. c) Como escritor, se ocupaba exclusivamente de cuestiones temporales. d) Frente a la realidad y la vida, adoptaba posturas positivistas: la vida de por sí no es ni buena ni mala, pero se puede hacer buena y agradable. e) Su talante era liberal: para que la vida sea agradable debe, sobre todo, ser libre; libre tanto de la tiranía de otros hombres como de propias pasiones, así como de los hábitos y los dogmas. f) Representando posturas naturalistas creía que el hombre forma parte de la naturaleza, que «no estamos ni por encima ni por debajo de lo demás», y que deberíamos aprender de la naturaleza el modo adecuado de vivir. g) Además era partidario del individualismo: cada hombre es distinto, e incluso es distinto de sí mismo, puesto que cambia y evoluciona continuamente. h) Fue por último un racionalista: no obstante la disparidad y mutabilidad de las ideas y acciones, los hombres tienen un carácter parecido y son susceptibles de vivir vicisitudes semejantes. La razón es la mejor medida de su verdad, y la mejor directiva de la vida.

Estas ideas, características del pensamiento de Montaigne, hallaron su reflejo en sus opiniones estéticas, que aparecen como marginales y secundarias en sus *Ensayos*. Así, Montaigne no mostraba excesivo interés ni preocupación por lo estético y artístico; y es sorprendente que viajando por Italia no mencionara en su *Journal* de viaje las obras del arte renacentista que visitaba y contemplaba^c. En los *Ensayos* no hay reflexiones ni disquisiciones dedicadas especialmente a las cuestiones estéticas, no obstante lo cual encontramos en ellos varios juicios y opiniones de carácter estético.

^b W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, vol. II, 5.^a ed., págs. 19 y sigs.

^c Ch. Dédeyan, *Essai sur le voyage de Montaigne*. A. Armingaud, *Le silence de Montaigne sur les œuvres d'art de la Renaissance en Italie*, en: *Oeuvres Complètes de Montaigne*, 1924-1942, vols. VII-VIII.

Y —como sucede con la mayoría de los escritores— se puede y debe distinguir en los juicios de Montaigne dos clases diferentes: los teóricos, que nos explican qué significaban para Montaigne el arte y la belleza, y los de índole axiológica, que testimonian qué objetos consideraba como bellos y artísticos.

3. *Juicios teóricos*. 1. La belleza es una cualidad poderosa y provechosa (*puissante et avantageuse*)⁶ que afecta al hombre fuertemente «extendiéndose dentro de él una llama de febril conmoción».

El hombre sabio aprecia y ama la belleza, del mismo modo que ama la vida, la salud y la fama.

2. En ninguna parte dice Montaigne en qué consiste lo bello, y no trata de definirlo porque al hacerlo rozaría la teoría que siempre trató de evitar. No obstante, menciona ciertas cualidades de lo bello; así, sus formas son ideadas conforme a las humanas inclinaciones y dependen del aire, del clima y la región donde se ha nacido⁷. «Es probable que apenas sepamos lo que es la belleza, tanto en la naturaleza como en general, puesto que damos a la belleza humana formas tan diversas. Pues si sobre ésta hubiera alguna clase de natural prescripción, tan comúnmente la reconocería como el calor del fuego, mientras que al contrario fantaseamos las formas a nuestro antojo»⁸.

A continuación, Montaigne —imitando a los escépticos antiguos— pasa revista a lo que diversos pueblos consideran como hermoso: para los hindúes lo son los labios gruesos; para los burmanos, las orejas grandes; y para los indios mexicanos la frente baja, lo cual testimonia la existencia de cierto relativismo basado en la etnografía (el relativismo histórico vendría más tarde). Y Montaigne añade: «Digamos simplemente: todo aquello que no sea como nosotros carece de valor». Es decir, tenía la belleza por relativa, subjetiva y condicionada por las cualidades del que la juzga. Así, pues, en la estética fue Montaigne un relativista, subjetivista y «autocentrista».

3. Montaigne no hace distinción alguna entre la belleza de la naturaleza y la belleza artística, creyendo, sin embargo, que la primera es más entera y más segura, y prefiriendo los paisajes a sus obras de arte. «Para ser bello el arte debe parecerse a la naturaleza y estar vinculado a ella», rezaba su único criterio de perfección. En sus apuntes de viaje Montaigne nos asegura que prefiere las iglesias francesas, que parecen brotar del suelo, a los templos italianos que le dan la sensación de obras abstractas. «Si yo fuera del oficio —dice— naturalizaría el arte (*naturaliserais l'art*) tanto como ellos artificializan la Naturaleza (*artialisent la nature*)»⁹.

4. El arte está sujeto a ciertas reglas, pero lo mejor de él está siempre por encima de las reglas. Montaigne refiere esta aserción especialmente a la poesía, por la que tenía más interés que por las artes plásticas; hasta cierto punto es posible evaluar la poesía según el criterio de los preceptos y la maestría (habilidades), pero «la buena, la suprema, la divina, se encuentra por encima de la razón y las reglas»¹⁰.

5. En el arte —y una vez más en la poesía en particular— es importante la forma, pero también y, sobre todo, el contenido. El poema tiene formas vivas y profundas cuando está bien ideado, y no sólo cuando está bien expresado. No sólo decide sobre un buen poema la mano hábil sino también el alma¹¹. Sobre la poesía no decide sólo el verso: «no soy de aquellos que piensan que el buen ritmo hace el buen poema». El que posea idea y buen juicio, será un buen poeta, aunque las sílabas de sus versos sean largas en exceso, y sólo se le podrá tachar lógicamente de mal versificador (*mauvais versificateur*)¹².

4. *Juicios estéticos.* Los restantes juicios y opiniones acerca del arte y de lo bello que aparecen en los *Essays* expresan más bien los gustos personales del autor:

1. Es bello aquello que es sencillo. Montaigne apreció siempre lo «sencillo e ingenuo», especialmente en el habla. No le gustaban los discursos grandilocuentes ni el «hablar por hablar» (*élévations vaineuses*).

4. Es bello aquello que es natural —creía también—: «nada más feo que una belleza artificial y forzada».

5. Gustan más las formas simples, continuamente utilizadas y que no tengan nada de especial. A Montaigne no le gustaba lo original ni se fiaba de las innovaciones¹⁴.

6. Subrayando que era una opinión personal suya, Montaigne abogaba también por la libertad en la poesía; *j'aime l'allure poétique, à sauts et gambades*⁵.

La obra de Montaigne no contiene, pues, una estética completa, sino una serie de observaciones sueltas y nada sistemáticas, sobre lo bello, el arte y la poesía. No obstante lo cual, esas observaciones accidentales expresan una postura estética, que no es nueva, pero que difiere de las concepciones tradicionales y predominantes, y en la que se toma en consideración el carácter relativo y subjetivo de la belleza, limitando al tiempo la importancia de las habilidades, de los principios y de las reglas universales del arte.

III. MALHERBE

1. *François de Malherbe* (1555-1628), el segundo poeta destacado del Renacimiento francés, hombre de la época de Enrique IV y Luis XIII, muy apreciado en la corte de ambos y llamado *le régent du Parnasse*, escribía poco y con frialdad, procurando que su poesía fuese sencilla y racionalista, pero también difícil. No llegó por su parte a redactar una poética propia, y en cuanto al tratado de Ronsard dijo que nunca lo había utilizado ni tampoco pensaba servirse de él en el futuro. Asimismo, Malherbe nunca publicó un programa poético, aunque tenía ideas claras y nada corrientes acerca de este arte. Testimonian su concepción de la poesía los apuntes al margen de los poemas leídos por él, así como la correspondencia con su amigo, el marqués de Racan.

2. *La poesía en tanto que composición de sílabas.* «Si nuestros versos nos sobreviven —escribe Malherbe a Racan— toda la gloria que podemos esperar es que digan que hemos sido excoletes «ordenadores» de sílabas, que hemos tenido un gran poder sobre las palabras para colocarlas con tanto acierto cada una en su renglón, y que ambos estábamos bien locos para gastar la mejor parte de nuestra vida en un ejercicio de tan poca utilidad para el público y para nosotros mismos»¹⁶. Y en otra ocasión afirma que, escribiendo versos, sería absurdo esperar «otra recompensa que la propia diversión, y que un buen poeta no era más útil al Estado que un buen jugador de bolos»¹⁸.

Además le parecía absurda la pretensión de que algo que le gustaba a él tuviera que gustar también a los demás. A su modo de ver, el único fruto de las obras poéticas era «satisfacer la curiosidad de aquellos que no tienen nada mejor en lo que entretenerse»¹⁷. Pero su actitud negativa no se limitaba exclusivamente a la poesía: «independientemente de la ropa que se lleve o el camino que se ande, siempre se

llega a la misma conclusión, que la vida es una pura estupidez». Sus posturas en general, y frente a su profesión en particular, son —hasta cierto punto— parecidas a las de Montaigne, con la diferencia de que este segundo unía su escepticismo con un afán por el mundo y por la vida, del que Malherbe carecía.

3. *¿Qué no es la poesía?* Malherbe no sólo no apreciaba sino que hasta creía innecesarias para la poesía la mayoría de las características consideradas como sus cualidades y virtudes^d. Así, lo poético del contenido lo tenía por superfluo y hasta perjudicial. El lirismo según creía, ataca y arruina las bellas formas de la poesía; el poeta debería dominarlo y no dejarse llevar por él. Como observó un historiador, «Malherbe asesinó el lirismo en Francia por espacio de dos siglos». ¿La ficción poética? «Malherbe —nos asegura Racan— repudiaba las ficciones poéticas». Lo único que admitía en la poesía era la verdad. ¿Las alegorías? También las reprobaba, y nunca las empleó en sus obras. ¿El lenguaje poético? Negaba que existiese: no existe un lenguaje genuinamente poético; no hay dos lenguas, la prosaica y la poética, existe una sola. La diferencia entre poesía y prosa es la misma que entre bailar y andar. Asimismo Malherbe rechazaba la opinión de que el valor de la poesía consistiera en seleccionar las palabras hermosas. No le gustaban ni las palabras hermosas ni los estilos floridos, prefiriendo un estilo simple y llano. La búsqueda de palabras nuevas no la consideraba tampoco necesaria ni buena, ni daba en creer que lo característico de una obra de arte fuese lo individual, puesto que cada poeta escribe a su manera. A su modo de ver, el individualismo no era imprescindible ni deseable en la poesía; hay que escoger las palabras adecuadas, pero no particulares o propias sino comunes. Asimismo, Malherbe no encomiaba el refinamiento creyendo que éste conducía al amaneramiento, que tenía por vicioso. ¿La libertad del poeta? Malherbe era enemigo de cualquier clase de licencias. ¿Habría entonces que seguir los grandes modelos? Malherbe se declaraba reacio a todo modelo, tanto a los antiguos como a los nuevos, los italianos. ¿La inspiración poética? No creía en ella. La poesía es un arte, una habilidad, en la cual la inspiración no es necesaria, ni siquiera posible. La poesía no es cuestión de inspiración, del mismo modo que tampoco consiste en la expresión de los sentimientos.

En vista de todas estas negaciones, lo único que quedaba en el arte poético eran sus cualidades profesionales. El oficio del poeta es escribir, y debe cumplir bien con su deber, seleccionando correctamente las sílabas y las palabras. La poesía no era para Malherbe cuestión de inventiva o sentimiento, sino una labor minuciosa y ponderada, un cálculo, una pericia racionada, una disciplina gobernada por los rigores. Su única cualidad debe ser la perfección profesional. Al contrario de las afirmaciones de du Bellay, Malherbe estaba convencido de que la garantía para crear un buen poema era la estudiada pericia y no el talento innato.

4. *La influencia ejercida por Malherbe.* Malherbe concebía la poesía muy sobriamente. Pero en la mayoría de los casos —él incluido— la sobriedad no es en realidad una reacción primitiva del hombre sino una respuesta a reacciones fallidas o desahucadas. Y esto es precisamente lo que ocurre con la sobriedad de Malherbe, que fue una reacción contra la poética clásica pregonada por los italianos y la Pléyade, contra la concepción mística de la poesía y del poeta, contra la soberbia y grandilo-

^d F. Brunot, *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, en: *Annales de l'Université de Lyon*, I, 1891.



MICHEL SEIGNEUR
DE MONTAGNE.



28. FRANÇOIS DE MALHERBE.
Grabado de J. Lubin, principios del siglo XVII.

cuencia de los poetas renacentistas, contra la exagerada sumisión y observación de las reglas clásicas, pero también contra la excesiva libertad de la poesía medieval.

Así, se podría afirmar que tanto la teoría poética como la poesía de Malherbe eran magníficas en su voluntaria renuncia a todo lo magnífico. Ya en el siglo XVII se decía que la suya era parecida al «agua cristalina», o que no era sino «hermosa prosa rimada» (Chapelain). Posteriormente se solía afirmar que Malherbe fue tan sólo un «legislador de sílabas poéticas», y que lo único que tenía de verdadero poeta era la sutileza del oído y el instinto de la forma. Sin embargo, lo cierto es que teniendo talento se pueden escribir buenos poemas partiendo de cualquier teoría.

Lo particular del caso es que la fría y calculada poesía de Malherbe tuvo gran aceptación, respondiendo a las exigencias de la época. Muy apreciada ya en los últimos años del siglo XVI, las críticas a la misma cesaron a partir de 1625, y las obras de Malherbe, editadas póstumamente en 1630, fueron ya recibidas con entusiasmo. Finalmente Malherbe venció, *enfin Malherbe vint*, dijo Boileau, expresando así la convicción de que el poeta había constituido un gran fenómeno en la historia de la poesía y la poética, y La Bruyère comparó su rol histórico a la ruptura con el gótico en la arquitectura. Pero conviene recordar que dicha ruptura no significaba tan sólo una renuncia a fútiles adornos sino también a grandes concepciones. Sin embargo, no fue aquella una renuncia definitiva; pues ya en el siglo XVII la teoría clásica francesa del drama, tanto la de Corneille como la de Racine y el *Art poétique* de Boileau, impondrían otra interpretación de la poesía.

En resumen, en la poética del Renacimiento francés hubo dos corrientes, una de tendencias clasicistas, representada por el grupo de Ronsard, y otra escéptica, en la que cristalizaron dos variantes y cuyos respectivos portavoces fueron Montaigne y Malherbe.

O-1. TEXTOS DE LOS MIEMBROS DE LA PLEYADE. DE MONTAIGNE Y DE MALHERBE

P. de RONSARD, *Abrégé de l'Art poétique français*, 1565

1. La fable et la fiction est le sujet des bons poètes, qui ont esté depuis toute mémoire recommandez de la postérité, et les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur.

P. de RONSARD. *ibid.*

2. Tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du poète est d'imiter, inventer et représenter les choses qui sont, ou qui peuvent estre vraisemblables. Et ne

LA FÁBULA ES LO ESENCIAL EN LA POESÍA

1. La fábula y la ficción constituyen el tema de los buenos poetas que han sido desde tiempo inmemorial encomendados a la posteridad; los versos sólo son el objetivo del versificador ignorante.

LA IDEA ES LO ESENCIAL EN LA POESÍA

2. Así como el fin del orador es persuadir, así también el del poeta es imitar, inventar y representar cosas que son o pueden ser verosímiles. Y no hay peligro de que tras practicar esta invención bien y elevadamente, no se siga después la

* P. Chasles, *Etudes sur Desportes*, en: *Revue de Paris*, 1840.

faut douter qu'après avoir bien et hautement inventé, que la belle disposition de vers ne s'ensuyve, d'autant que la disposition suit l'invention, mère de toutes choses, comme l'ombre fait le corps.

J. DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue française*, 1549

3. Cette divinité d'invention qu'ils [les poètes] ont de plus que les autres, cette grandeur de style, magnificence de mots, gravité de sentences, audace et variété de figures, et mille autres lumières de poésie: bref, cette énergie, et je ne sais quel esprit, qui est en leurs écrits, que les Latins appelaient genius.

J. PELLETTIER DU MANS, *L'art poétique*, Lyon, 1555 (ed. Boulangier, 1930, pág. 83)

4. Einsy voela l'une des principales diferances qu'il i a antre l'Orateur e le Poëte, que celui-ci peut s'ebatre an tous genres d'argumans, celui là et astreint aus choses particulieres. Car l'orateur ne pourra pas chercher l'ocasion de fere parler les dieus, de treter l'amour, les sens festiz, les enfers, les astres, les regions, les chans, les prez, les fontaines et teles beautez d'Ecoriz: mes se tiendra dedans les causes de ses clians: mouvra les afez, deduira les resons, refutera celes de son aversere. E an ces deus derniers poinz, le Poëte i antre aussi: mes il les trete succintement. Car lui parle a une éternité, doet seulement toucher le neu, le segret et le fons d'un argument, et parler plus resolu-mant lessant les menues narracions.

J. PELLETTIER DU MANS, *ibid.*

5. La premiere chose qu'il (le poëte) fera soet d'aler voer par efet

más hermosa disposición de los versos, tanto más cuanto que la disposición sigue a la invención, madre de todas las cosas, de la misma manera en que la sombra sigue al cuerpo.

EL GENIO EN LA POESÍA

3. Y esa divinidad de la invención que (los poetas) poseen en mayor medida que los otros, esa elevación del estilo, magnificencia de palabras, gravedad de las sentencias, audacia y variedad de las figuras y otras mil luces de la poesía: en resumen, esa energía y cierto espíritu que hay en sus escritos es lo que llamaban genio los romanos.

RELACIÓN ENTRE POETA Y ORADOR

4. En consecuencia, he aquí una de las principales diferencias que existen entre el Orador y el Poeta, pues éste puede jugar con todo tipo de temas, mientras que aquel debe limitarse a las cuestiones particulares. Pues el orador nunca podrá hallar ocasión de hacer hablar a los dioses o tratar de amor, de opiniones festivas, infiernos, astros, regiones, campos, prados, fuentes y bellezas semejantes propias de los Escritos, sino que deberá mantenerse en lo que respecta a las causas de sus clientes: moverá los afectos, deducirá las razones, refutará las esgrimidas por su adversario. En los dos últimos puntos también entra el Poeta, aunque tratándolos sucintamente, porque éste habla para la eternidad y sólo debe referirse a lo más nuevo, al secreto y al fondo de un argumento, y hablar en cambio con más resolución mientras realiza pequeñas narraciones.

RELACIÓN ENTRE POESÍA Y NATURALEZA

5. Lo primero que debe hacer (el poeta) será ir a ver en la realidad lo que no ha visto sino por

ce qu'il n'a vu qu'an ecriture. Alhe
contempler les vives images des cho-
ses de la Nature. Autrement il n'ec-
rira james de hardiee.

M. DE MONTAIGNE, *Essais*, III, 12

6. Je ne puis dire assez souvent
combien j'estime le beauté, qualité
puissante et avantageuse.

M. DE MONTAIGNE, *ibid.*, II, 12

7. Si par experience nous touchons
à la main que la forme de nostre
estre despend de l'air, du climat et
du terroir, où nous naissons, non
seulement le teinet, la taille, la com-
plexion et les contenances, mais encore
les facultés de l'ame.

M. DE MONTAIGNE, *ibid.*, II, 12

8. Il est vray semblable que nous
ne scavons guière que c'est que la
beauté en nature et en general, puis-
que à l'humaine et notre beauté nous
donnons tant de formes diverses: de
laquelle s'il y avoit quelque prescrip-
tion naturelle, nous la recognoistrions
en commun, comme la chaleur du
feu. Nous en fantasions les formes
à nostre poste.

M. DE MONTAIGNE, *ibid.*, III, 5

9. Si j'estois du mestier, je na-
turaliserois l'art autant comme ils
artialisent la nature.

M. DE MONTAIGNE, *ibid.*, III, 12

10. Voicy merveille: nous avons
bien plus de poëtes que de juges et
interpretes de poësie. Il est plus aisé
de la faire que de la cognoistre. A cer-

escrito. contemplar las vivas imágenes de las co-
sas de la Naturaleza. pues de otro modo carecerá
de fuerza al escribir.

PODER DE LA BELLEZA

6. No podría decir hasta qué punto estimo la
belleza, cualidad poderosa y provechosa.

EL CARÁCTER SUBJETIVO DE LO BELLO

7. Por experiencia propia comprobamos que
la forma de nuestro ser depende del aire, del cli-
ma y la región donde nacemos, y no sólo el color,
la estatura, la complexión y el porte todo, sino tam-
bién las facultades del alma.

LA BELLEZA ES UNA FICCIÓN

8. Es probable que apenas sepamos qué es be-
lleza, tanto en la naturaleza como en general,
puesto que damos a la belleza humana formas tan
diversas. Pues si sobre ésta hubiera alguna clase
de natural prescripción, tan comúnmente la reco-
noceríamos como el calor del fuego, mientras que,
al contrario, fantaseamos las formas a nuestro an-
tojo.

NATURALIZAR EL ARTE

9. Si yo fuera del oficio, naturalizaría el arte,
tanto como ellos artificializan la naturaleza.

LA POESÍA ESTÁ POR ENCIMA
DE LAS REGLAS

10. Esta es gran maravilla, que tenemos más
poetas que jueces e intérpretes de la poesía, pues
es más fácil hacerla que conocerla. En su menor
nivel, es posible juzgarla mediante el arte y sus

laine mesure basse on la peut juger par les preceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au-dessus des regles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une venue ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un esclair. Elle ne pratique point nostre jugement; elle le ravit et ravage... il se voit plus clairement aux theatres, que l'inspiration sacrée des muses, ayant premierement agité le poëte à la cholere, au deuil, à la hayne, et hors de soy où elles veulent, frappe encore par le poëte l'acteur, et par l'acteur consecutivement tout un peuple.

M. DE MONTAIGNE. *ibid.*, III. 5

11. Quand je vois ces braves formes de s'expliquer, si vivfes, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l'imagination qui esleve et enfle les paroles... Cette peinture est conduite non tant par dextérité de la main comme pour avoir l'objet plus vivfement empreint en l'ame.

M. DE MONTAIGNE. *ibid.*

12. Jé ne suis pas de ceulx qui pensent la bonne rythme faire le bon poëme: laissez lui allonger une courte syllabe s'il veult; pour cela, non force: si les inventions y rient, si l'esprit et le jugement y ont bien fait leur office, voylà un bon poëte, dirai-je, mais un mauvais versificateur.

M. DE MONTAIGNE. *ibid.*

13. Il me semble que toutes façons écartées et particulières, partent plustost de folie ou d'affection ambieuse que de vraie raison.

preceptos. pero la buena, la suprema, la divina se encuentra por encima de la razón y las reglas. El que intente discernir la belleza de una tirada (poética) consistente no lo podrá lograr, como no se percibe el esplendor de un rayo. Pues éste no consiente nuestro juicio, sino que antes lo arrastra y arrebat... Claramente se ve en nuestros teatros que la sagrada inspiración de las musas, que arrebató al poeta en un principio fuera de sí, a capricho, llevándolo a la cólera, al dolor y aun al odio, a través del poeta afecta al actor luego, y a través del actor a todo un pueblo.

BIEN DIRE - BIEN PENSER

11. Cuando veo esas airosas formas de explicarse, tan vivas, tan profundas, no digo que está bien dicho, sino bien pensado. Es la gallardía de la imaginación que eleva y amplifica las palabras... Esta pintura ha sido dirigida no tanto por la destreza de la mano como por imprimir más vivamente su objeto sobre el alma.

POETA Y VERSIFICADOR

12. No soy de los que piensan que el buen ritmo hace el buen poema: dejad que alargue si lo desea una sílaba corta; nada vale la fuerza; pero si en él sonríe la invención y el espíritu y el juicio desempeñan su oficio, éste es buen poeta, diría yo, aun cuando sea un mal versificador.

VIRTUDES Y DEFECTOS DE LA POESIA

13. A mi parecer, todos los estilos rebuscados y particulares más proceden de locura o ambición que de razón verdadera.

14. La recherche des phrases nouvelles et des mots peu connus vient d'une ambition scholastique et puérile.

14. El buscar frases nuevas y palabras poco conocidas procede de una ambición pueril y escolástica.

M. DE MONTAIGNE, *ibid.*, III. 9

15. J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades. C'est une art, comme dict Platon, legere, volage, demoniaque.

15. Amo la andadura poética, con sus saltos y cabriolas. Este es un arte, como dice Platón, ligero, veloz, demoníaco.

F. DE MALHERBE, al marqués de Racan

LA POESÍA ES COMPOSICIÓN DE SÍLABAS

16. Si nos vers vivent après nous, toute la gloire que nous en pouvons espérer est qu'on dira que nous avons été deux excellents arrangeurs de syllabes, que nous avons eu une grande puissance sur les paroles, pour les placer si à propos chacune en leur rang, et que nous avons tous deux esté bien fous de passer la meilleure partie de nostre age en un exercice si peu utile au public et à nous mesmes, au lieu de l'employer à l'établissement de nostre fortune.

16. Si nuestros versos nos sobreviven, toda la gloria que podemos esperar es que digan que hemos sido excelentes ordenadores de sílabas, que hemos tenido gran poder sobre las palabras para colocarlas con acierto cada una en su renglón, y que ambos estábamos bien locos para gastar la mejor parte de nuestra vida en un ejercicio de tan poca utilidad, tanto para el público como para nosotros.

F. DE MALHERBE, *Oeuvres*, IV. 91

LA POESÍA ES INÚTIL

17. (Les poèmes sont) des ouvrages dont toute la recommandation est de s'exprimer avec quelque grâce et tout le fruit de satisfaire à la curiosité de ceux qui n'ont rien de meilleur à s'entretenir.

17. (Los poemas son) obras cuya única exigencia es expresarse con gracia y cuyo único fondo consiste en satisfacer la curiosidad de aquellos que no tienen nada mejor en lo que entretenerse.

H. RACAN, *Mémoires pour la vie de Malherbe. Oeuvres Complètes*, 1857

EL POETA Y EL JUGADOR DE BOLOS

18. Il (Malherbe) avait un grand mépris pour les sciences, particulièrement pour celles qui ne servent que pour le plaisir des yeux et des oreilles, comme la peinture, la musique, et même la poésie, encore qu'il y fût excellent.

18. (Malherbe) sentía gran desprecio por las ciencias, particularmente por aquellas que no sirven sino para el placer de los ojos y los oídos, como la pintura, la música e incluso la poesía, incluso la excelente.

(Il disait) que c'était sottise de faire des vers pour en espérer autre récompense que son divertissement, et qu'un bon poete n'était plus utile à l'Etat qu'un bon joueur de quilles.

(Decía) que era necio el hacer versos esperando de ello otra recompensa que la propia diversión, y que un buen poeta no era mas útil al Estado que un buen jugador de bolos.

9. EVALUACIÓN DE LA ESTÉTICA DEL SIGLO XVI

1. *Terminología*. La mayoría de las nociones empleadas en la teoría del arte y la poética del siglo XVI habían sido heredadas de épocas anteriores y sólo unas cuantas como *concetto*, *disegno* o *maniera*, eran nuevas. En lo que atañe a la terminología, los términos provenían directamente del latín, siendo las voces italianas mera transposición de términos latinos: *composizione* de *compositio*, *venustà* de *venustus*; o bien, en algunos casos, pasaban a la nueva lengua sin cambio alguno, o sólo con algún que otro cambio ortográfico.

Al mismo tiempo se producía cierto paralelismo entre conceptos y términos. Había pocos sinónimos, y en general a cada concepto correspondía un solo término, a excepción del concepto de belleza, aunque también en este caso la palabra *bellezza* tenía un matiz distinto que *vaghezza* o *leggiadria*.

En la nueva terminología italiana podemos distinguir cuatro grupos de términos:

1. Términos que designaban las respectivas artes: el arte mismo, *architettura*, *pittura* y *graphices*; *scultura*, *celatura* y *plastics* (para las tres clases de escultura); *poesia* o *poetica* (usadas indistintamente); *fabrica* y *musica*.

2. Los términos que designaban los elementos de una obra de arte: *forma*, *figura*, *favola*, *immagine*, *regola*, *ordine*, *misura*, *specie*, *modo*, *proporzione*, *numeri*, *imitazione*, *espressione*, *invenzione*, *composizione*, *circonscrizione*, *finzione*. Los términos de ambos grupos pasaron del latín a la lengua vulgar sufriendo mínimos cambios.

3. Términos que designaban cualidades del arte: *bellezza*, *venustà*, *vaghezza*, *leggiadria* (todos ellos sinónimos de belleza, hermosura, encanto); *grazia*, *perfezione*, *necessità*, *probabilità*, *concordanza* o *convenevolezza*, *armonia*, *decoro*, *varietà*, y otros semejantes.

4. Términos de carácter psicológico: *intelletto*, *ingegno*, *giudizio*, *gusto*, *fantasia*, *diletto*; *idea*, *concetto*, *maniera*, *furor*.

Los escasos términos nuevos concernían en principio a nuevas formas de estilo (como *capriccio*, *bizzarro*, *grotesco*) incluso los que designaban nuevos conceptos estéticos eran tomados del latín: *concetto* deriva del *conceptus* latino, *disegno* de *designatio*. Este último era usado por Vitruvio (V. 3) en el sentido de plano; y también Cicerón (*Orador*, 1, 3) habló de *designatio totius operis*. En la Antigüedad *designatio* era sinónimo de *signum*, *forma*, *figura*, *descriptio*^a, mientras que en la Edad Media significaba dibujo (Du Cange cita la frase medieval: *ut in designo cernitur* como se ve en el dibujo).

Más escasos aún eran los nuevos términos que designaban conceptos heredados, que fue precisamente el caso del concepto fundamental de lo bello. El de *pulchritudo* latino desapareció por completo de la terminología moderna. No obstante, las nue-

^a Forcellini, *Lexicon*, pág. 1831.

vas voces italianas utilizadas para denominar el concepto de belleza también derivaban del latín: *vaghezza* de *vagus*, errante, que pasó a significar delicado, fino, sutil, etéreo; *venustà* de *Venus*, amor, lo amable; *leggiadria*, proveniente probablemente del adjetivo *leggiadro*, *leggero* (ligero) llegó del latín a través del provenzal. *Bellezza* deriva del *bellus* popular, y su etimología tiene cierta peculiaridad: *bellus* proviene de *bonus*, es decir, «bello» equivalía a «bueno»; de *bonus-bene* resulta el diminutivo *benellus*, y en forma abreviada *bellus*, usada primitivamente respecto a mujeres y niños y que con el tiempo —cuando las lenguas romances separan términos tan estrechamente unidos en latín como *bonus* y *bellus*^b— llegó a ser uno de los términos principales de la estética.

Mientras la mayoría de los términos pasó del latín al italiano conservando su primitivo sentido, *disegno*, *concetto* o *bellezza* tomaron del latín sólo el vocablo, transformando su sentido conforme a las nuevas ideas.

Los términos usados en la estética del siglo XVI provenían además de diversas fuentes; algunos, especialmente los de carácter psicológico, llegaron a la teoría del arte a partir de la filosofía, y otros nacieron en la práctica artística, en los talleres, en la calle, o bien fueron ideados por los humanistas. La poética asumió muchos términos de la retórica, muy rica y desarrollada en cuanto a conceptos (por ejemplo, de ella provenía la importante distinción entre *invenzione*, *composizione* y *elocuzione*).

Unos términos eran además modernización de los empleados por Platón (especialmente la *idea*), y otros por Aristóteles (*imitazione* y *forma*). De entre los términos empleados por los autores particulares, echaron raíces, sobre todo, los ideados por Alberti, verdadero pionero en este campo (esto se refiere también a la *concinnitas* para la que propuso varios equivalentes italianos, como *consenso*, *concordanza* y *convenevolezza*). La *maniera*^c era ya usada por Cennini, para ser más tarde popularizada en el siglo XVI, especialmente gracias a Vasari, significando lo que más tarde recibiría el nombre de estilo. *Stilus*, en el sentido de *maniera*, era empleado sólo por Filarete^d, mientras que para los demás autores todavía significaba punzón para escribir.

Y otro término afín, «modo» (proveniente de *modus*), fue uno de aquellos que al pasar a la lengua vulgar sufrieron un cambio radical de sentido: en el latín clásico *modus* significaba medida o medida, mientras en el latín renacentista adquirió el sentido de manera o estilo.

Un fenómeno peculiar fue el hecho de que dos conceptos tan dispares como plástica y ficción (poética) recibieran el nombre de *plastics* y *finzione*, que tienen la misma etimología, sólo que plástica proviene del griego y ficción del latín: tanto el griego *πλάζω* como el *finjo* latino significaban primitivamente *heñir*, *amasar*, *modelar* la arcilla, y de ahí el sentido de «esculpir» (*fictor* en latín quería decir *escultor*), y luego el de *formar*, *inventar*. Dicha transformación se refleja claramente en el adjetivo *fictus*. Y el mismo origen que «ficción» lo tenía también el importante término «figura», que prácticamente era sinónimo de «forma».

^b Ernout Meillet, *Dictionnaire étymologique*, 1951, pág. 73. L. N. Stolovich, *Ценостная природа категории прекрасного и этимологии слов обозначающих эту категорию* [w:] *Проблема ценности в философии*, Академия Наук СССР, 1966.

^c M. Treves, *Maniera*, *History of the Word*. En: *Marsyas*, I, 1941, pág. 69.

^d P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, 1963, pág. 82. Véase también: W. Ivanoff, *Il concetto dello stile*, ed. Univ. degli Studi di Trieste, Istituto de Storia dell'Arte, núm. 4, 1955.

La procedencia de parte de los nuevos términos se remontaba al griego antiguo —como *poesia*, *plastices*, *fantasia* o *armonia*—, pasando a otros idiomas (así ποίησις en griego, *poesia* en latín e italiano, *poésie* en francés, *poetry* en inglés, poesía en castellano). El francés, al asumir términos italianos de origen latino, iba cambiando su forma ortográfica o fonética (la *bellezza*, por ejemplo, se convirtió en *beauté*). Todavía en el siglo XVII Fréart usaba la palabra *vahesse* para designar la «belleza», y de Piles, en su diccionario estético, anota el origen italiano de voces como *attitude* (*attitudine*) *clair-obscur* (*chiaro-scuro*), *esquisse* (*squizzo*), *groupe* (*groppa*) del *globus* (latín), e incluso de *élève* (*allievo*)^{*}. En el caso de otras voces, como, por ejemplo, *manière* o *goût* (de *gusto*) la etimología es tan obvia que ni siquiera hace falta señalarla.

2. *Las artes nobles*. El intento de evaluar la estética del siglo XVI no es nada fácil, puesto que en dicha centuria su concepción general avanzó poco, dándose en cambio un aluvión de poéticas y diversas teorías de las artes plásticas. Entre los méritos de éstas conviene destacar el hecho del romper con los dogmas y esquemas medievales. Pero por otro lado dichas teorías, al inspirarse en la Antigüedad, tomaron de ella nuevos dogmas y esquemas (muy parecidos a los del Medievo), repitiéndolos con gran empeño. No obstante, en la vieja doctrina clásica tuvieron cabida algunos conceptos nuevos como el de diseño, y luego el de dibujo interior, así como el concepto de gracia irracional, el difuso *io non so ché*, o la tesis de que los poetas imaginan sus obras «de la nada».

Y tal vez fue de mayor importancia la nueva concepción según la cual de entre todas las artes, la poesía, las artes plásticas y la música forman un grupo aparte. Uno de los escritores del siglo XVI, Francisco de Holanda, llegó incluso a definir estas artes como «bellas» (*boas artes*, en portugués), el nombre que se les daría en el futuro. Pero otros escritores buscaron los rasgos distintivos de estas artes en otras cualidades y las llamaron de otro modo.

Capriano, un teórico de la poesía, separó (en 1555) el grupo de las artes nobles, adaptando como criterio el hecho de que apelaban a los sentidos superiores y al intelecto. Figuraban, pues, entre dichas artes la poesía, la pintura y la escultura. Castelvetro separó estas mismas artes (en 1572) basándose en el hecho de que, a diferencia de las demás, no producen cosas útiles, sino que las hacen conservar en la memoria, que son *arti commemorative della memoria*. Ambos autores se referían a las mismas artes, denominándolas nobles el uno y conmemorativas el otro. Pero ambos las citaban más bien como ejemplos, sin indicar si la música pertenecía a este grupo.

Los teóricos del arte observaron a su vez que tres de ellas —la arquitectura, la escultura y la pintura— tienen un elemento en común que es el dibujo, lo que les permitió reunir las conceptualmente como *arti del disegno*, y separarlas de las demás. Las artes del diseño —escribe Danti en 1567— constituyen un género que abarca las tres artes más nobles: la arquitectura, la escultura y la pintura, de las que cada una y por sí misma constituye una variante. Pero estas artes del diseño abarcaban sólo una parte de las artes nobles de Capriano, formando un grupo más limitado en el que no entraban ni la poesía, ni la música. Así, pues, el dibujo fue la base para esta nueva clasificación, siendo el nombre de «artes del diseño» el primero otorgado a las artes que en el futuro recibirán el nombre de «plásticas».

^{*} Este diccionario está incluido en la edición de Ch. A. du Fresnoy, *L'art de peinture*, traduit en français, 1668.

Como vemos, las clasificaciones renacentistas estaban encaminadas en dos direcciones; si bien las «artes nobles» y «conmemorativas» permitían separar las artes propiamente dichas de la artesanía, las «artes del diseño» abarcaban un grupo más limitado, que en el futuro sería denominado como el de las «artes plásticas». Fueron, pues, éstos los primeros pasos hacia la creación de un sistema de las bellas artes, finalmente elaborado en el siglo XVIII.

3. *Polonia*. En el siglo XV y primera mitad del XVI Italia fue el único país que mostraba un mayor interés por los problemas estéticos, mientras que en los restantes países sólo excepcionalmente algunos humanistas, poetas, artistas o filósofos se dedicaron a los mismos: Durero fue una excepción en Alemania, y la Pléyade en Francia; en cuanto a los humanistas holandeses, se planteaban cuestiones muy distintas de la estética. Dicha situación empezaría a cambiar tan sólo en la segunda mitad del siglo XVI.

1. Polonia puede constituir un ejemplo de cuál era la situación en los países alejados del centro italiano. En general, las condiciones eran desfavorables: los artistas trabajaban en gremios, y los filósofos seguían los modelos escolásticos; no siendo la estética un tema atractivo ni para unos ni para otros. Podemos encontrar empero ciertas huellas de las concepciones occidentales del arte en los literatos y teólogos¹.

Así el poeta Rej², en su *Espejo*, hizo algo parecido a la *iconología* de Ripa. Kochanowski³, imitando a los escritores latinos, ensalzaba a la poesía por ser más duradera que el mármol. Y Klonowic⁴ habló de la naturaleza en tanto que modelo para el arte, asegurando que «la más sabia de las maestras, que es la Naturaleza, hasta al más bruto le enseña la agudeza».

El prosista Petrycy⁵, al comentar la *Política* y la *Ética* de Aristóteles, hizo algunas observaciones sobre pintura, sosteniendo que la misma es una clase de escritura tan indispensable como la que recibe este nombre (II, 315), y que otrora era tenida en tanta estima que se la solía incluir entre las ciencias liberales, siendo de gran valor y teniendo muchas cosas en común con la oratoria y la poética, por lo que suele llamársele «poética silenciosa», mientras que, al contrario, a la poética se le da el nombre de «pintura que habla» (II, 352).

2. Tras el concilio de Trento los eclesiásticos elegían a menudo la pintura como tema de sus sermones. Grzegorz de Zarnowiec⁶ planteó en 1582 el problema de

¹ W. Tomkiewicz, *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce* (Opiniones sobre arte de los escritores del Renacimiento polaco), 1955.

Ns. del '1'.

² Mikołaj Rej, 1505-1569, escritor, llamado «padre de la literatura polaca». Combatió los privilegios de la alta nobleza y del clero y participó en la Reforma publicando numerosos escritos.

³ Jan Kochanowski, 1530-1584, escritor, autor de obras líricas en latín, que tuvo a Horacio por modelo literario y humano. Su producción dramática constituye una de las aportaciones más significativas del Renacimiento polaco.

⁴ Sebastián Fabian Klonowic, h. 1543-1602, llamado Acernus, autor de poemas alegóricos y de carácter narrativo: su poema satírico *El saco de los judas* presenta una imagen crítica de la vida social de la época.

⁵ Sebastián Petrycy (de Pilzna), 1554-1626, médico y filósofo, profesor de la Academia de Cracovia, destacado representante del Renacimiento en Polonia, editor y comentador de Aristóteles, y autor de tratados filosóficos (éticos) y médicos.

⁶ Grzegorz de Zarnowiec, h. 1528-1601, religioso, escritor calvinista. Contribuyó a la unión de protestantes polacos y checos, polemizó con los arianos y criticó a los jesuitas.

cómo pintar para venerar a los santos, cómo conducir a los hombres hacia el camino de la virtud, cómo seducirles sin pervertirles. Este planteamiento, religioso y didáctico más que estético, siguió también vigente en la siguiente centuria, cuando el padre Fabian Birkowski hablaba de las imágenes sagradas y de cómo deberían venerarse (1629), afirmando que «cuando los nobles fanáticos destruyeron los cupidos y amorcillos pintados en las alcobas, salas y jardines», cometieron actos inspirados por sacerdotes, cuya ideología tenía «su raigambre en Savonarola»⁸.

Al mismo tiempo, en las escuelas monacales se enseñaba la poética con resultados nada inferiores a los obtenidos en Occidente, e incluso con mejores a partir del 1600, con Sarbiewski.



⁸ J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach Soborów*, en: *Znak*, n.º 126 (XVI, 12), 1964, pág. 1466.

1. LOS ACONTECIMIENTOS DEL AÑO 1600

El año 1600 significa algo más que un límite entre dos centurias y dos épocas, marcando un episodio que no pertenece ni al período precedente ni al que iba a seguirle; ni al Renacimiento ni al barroco. Fue éste, pues, un momento muy específico en la historia de los países europeos, tanto en la religión como en la literatura, en las artes plásticas, la música y la estética.

1. Hacia el año 1600 murieron Felipe II (1598) e Isabel I (1603), los más poderosos monarcas que durante medio siglo habían reinado en dos grandes países; Felipe II, símbolo del catolicismo ascético, e Isabel, de una concepción protestante y seglar de la vida. Tras su muerte, ni España ni Inglaterra conservaron su poder, por lo que en Europa pudieron resurgir otras potencias (especialmente Francia), y no sólo políticas sino también científicas y artísticas.

2. En el 1600 ya hacía algunos años que se había clausurado el concilio de Trento, pero aún perduraba la atmósfera que éste había creado, y ya no cabían en Europa ni la indiferencia religiosa de los humanistas ni la rebeldía reformista; el protestantismo, siendo ya una Iglesia formalizada, combatía la herejía y los nuevos intentos de reforma.

En la Iglesia católica, la religiosidad postridentina adquirió formas. La intransigente, representada por Carlos Borromeo, era la considerada como el deseado resultado del concilio. Pero al mismo tiempo no fueron menos típicas de la época las posturas moderadas, con la aspiración de ganar almas, cuyos claros portavoces serían los jesuitas. Y, finalmente, la más mesurada sería la corriente que trató de acercar al hombre a Dios, pero también a la divinidad hacia el hombre, representada por Francisco de Sales en Francia y Felipe Neri en Italia. Y cada una de estas formas de religiosidad encontraría su expresión en el arte, en la literatura y en la estética de la época.

3. Entre los cambios de carácter social se operó uno que afectó especialmente a los artistas que se traducía en la elevación de su posición. El proceso había empezado en la Italia renacentista, y hacia el año 1600 los pintores ya gozaban de un prestigio que les colocaba por encima de los demás artistas; al decir de Cardano, «de entre todas las artes mecánicas, la pintura es la más sutil y noble», o, siguiendo a Leonardo da Vinci, se creía que la pintura era el único arte liberal entre las artes

plásticas. Así, en Bolonia, unos días antes de que empezara el *Seicento* los pintores que hasta entonces habían pertenecido al gremio de los *Bombasari* (papeleros) fundaron ya su propia cofradía, y, en la junta constituyente celebrada en diciembre de 1599, ingresaban en ella ciertos artistas que habrían de ser las figuras más destacadas de la nueva centuria: Albani y Guido Reni.

4. En las artes plásticas, los años alrededor del 1600 abundan en acontecimientos importantes: en 1597 se acabó la construcción de El Escorial, una de las obras arquitectónicas más grandes de Europa. Justo en el 1600 murieron Hoefnagel, el último dibujante miniaturista del Renacimiento, y Lomazzo, teórico del manierismo en las artes plásticas. El manierismo se desvanecía, mientras en las mismas fechas nacían en Roma dos nuevas formas plásticas: el clasicismo ecléctico de los Carracci y el realismo de Caravaggio. En su obra principal, los frescos del Palazzo Farnese de Roma, los Carracci imprimían la fecha del 1600. En cuanto a Caravaggio, fue más joven que ellos, pero el auge de su actividad artística coincide con este período. Y también fue en el 1600 cuando el insigne representante del incipiente barroco, Pedro Pablo Rubens, llegaba a Italia, procedente de su Flandes natal.

5. En lo que atañe a la poesía, en la Italia de entonces gozaba de gran popularidad el *cavaliere* manierista Marini. Pero en otros países iban apareciendo excepcionalmente escritores que representaban un nuevo tipo de literatura. Así, las obras de Shakespeare, Cervantes y Lope de Vega suponían nuevas formas literarias: el drama de caracteres y la epopeya en prosa. *Hamlet* es el año 1601; *Don Quijote* se editó en 1605, pero probablemente fue empezado hacia el 1600, año en el que Lope de Vega llegaba a la cumbre de su creación.

Por primera vez desde la Antigüedad gozaban de fama los que escribían para el teatro, con lo que el período en cuestión significó momentos cumbres para el teatro italiano y español y, sobre todo, para el inglés. El público empezaba a buscar en el teatro no sólo entretenimiento sino también sublimes experiencias. En The Theatre londinense, erigido en 1576, se estrenaban hacia el año 1600 dos grandes obras: *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe (h. 1588) y el *Volpone* de Ben Jonson (1606), amén de algunos dramas de Shakespeare. El teatro entusiasmaba tanto a las más amplias masas como a la corte real, en la que se representaban las famosas *Masques*, espectáculos fantásticos que se valían de ricas decoraciones, vestuarios e iluminación, y que constituían un género intermedio entre la literatura y las artes plásticas.

Pero al hablar de estos géneros intermedios, literarios y visuales, no se puede pasar en silencio otro acontecimiento importante que tuvo lugar en aquel entonces, y es que gracias a Cesare Ripa pudo consolidarse la iconología, apareciendo la primera edición de su obra en 1593, y la segunda en 1602.

6. En la historia de la música el año 1600 es una fecha memorable^a debido a que con ocasión de la boda de María de Médicis con Enrique IV se presentó en el palacio Pitti de Florencia el drama musical *Euridice*, compuesto, como ya hemos dicho, por un poeta y un músico. Dicha representación suele ser considerada como el nacimiento de un arte nuevo que combinaba la música con la poesía, la mímica y el espectáculo: se trata de la ópera cuyo nombre primitivo, por cierto, era el de *dramma per musica* o *melodramma*.

^a W. D. Allen, *Philosophies of Music History*, 2.^a ed., 1962, esp. págs. 4, 8 y sigs.

Pero en la música de aquel período se produjeron otros cambios importantes. A fines del siglo XVI, en 1594, murieron los dos compositores más insignes de la centuria, Palestrina y Orlando di Lasso, maestros de la compleja música de contrapunto, y después de ellos surgió la necesidad de simplificar este arte, al tiempo que un renovado interés por la música antigua —muy tardío, por cierto, en comparación con el interés por la literatura antigua—, por la simple monodia y la recitación. El *stil nuovo* de Monteverdi fue, hasta cierto punto, un compromiso entre la música moderna y la antigua, que de paso suscitó la disputa acerca de cuál de las dos era más perfecta (una disputa que se adelantó a otra análoga en lo literario, desencadenada a finales del siglo XVII). Entre otros, se mostraron partidarios de la música griega los protestantes, portavoces del postulado luterano de que lo necesario era disponer de una música sencilla, que resultara asequible para las masas. Y con el fin de buscar alientos para el cultivo de la música antigua, algunos teóricos empezaron a ocuparse de su historia. Fue entonces cuando Calvisius publicó su ya mencionado libro *De origine et progressu musicae* (esta primera historia de la música se publicó justo en el año 1600).

7. Pero también en la estética surgieron puntos de vista nuevos: por un lado, la estética religiosa de Paleotti y Possevino, así como la romántica de lo maravilloso de Patrizi; por otro, la escéptica de Montaigne y de Malherbe y la relativista y pluralista de Giordano Bruno. La ya tradicional estética clásica, que había predominado en el siglo XVI, hacia el 1600 carecía de su vieja autoridad y, temporalmente, perdió adeptos. Y otro tanto pasó con la estética manierista, mientras que el barroco no tuvo sus respectivos estetas.

En muchos campos, los años de alrededor del 1600 no fueron sino un magnífico episodio, y esto se refiere especialmente a la estética; así, en el siglo XVII se producirá un reforzamiento de la estética tradicional, por lo demás en su exagerada versión academicista, lo que impedirá el avance de aquella estética que hacia el 1600 hallaba su expresión en ciertas teorías escépticas y románticas, y cuyo fruto fueron las obras de Shakespeare, Cervantes y Caravaggio.

Presentaremos, pues, dichas teorías empezando por la implicada en las obras de artistas italianos como los Carracci y Caravaggio; luego se expondrán las teorías formuladas por los filósofos italianos (Patrizi, Bruno, Zabarella y Galileo), por el dramaturgo español Lope de Vega, por los ingleses Sidney, Shakespeare y Bacon, y por el teólogo y poeta polaco Sarbiewski; en cuanto a las concepciones de Malherbe, pertenecientes a este período, han sido ya expuestas en el capítulo concerniente a la estética francesa del siglo XVI.

2. LA ESTÉTICA DE LOS ITALIANOS

A. LA ESTÉTICA DE LOS PINTORES: LOS CARRACCI Y CARAVAGGIO

1. *Dos corrientes.* Alrededor del año 1600 Roma fue el lugar de nacimiento de dos nuevas corrientes en la pintura: el clasicismo de los Carracci y el naturalismo de Caravaggio⁴. Pues si bien los Carracci empezaron sus actividades artísticas en Bolo-

⁴ *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle, Musée du Louvre, 1965.*

nia y Caravaggio en Nápoles, tanto aquéllos como éste, en sus años maduros, trabajaron en Roma, representando dos tendencias extremadamente distintas: los Carracci abogaban por un arte noble, y Caravaggio por un arte auténtico, y también las influencias ejercidas por sus obras respectivas serían diferentes, ya que los Carracci estaban rodeados de discípulos y gozaban de gran popularidad, siguiendo sus pautas los más famosos pintores italianos del siglo XVII, como Dominichino o Guido Reni. Como prueba de admiración por su arte, Annibale Carracci fue enterrado (en 1609) en el panteón junto a Rafael, y aún medio siglo más tarde (1655) dirá Bellori que los frescos de los Carracci en el Palazzo Farnese son, después de los frescos vaticanos de Rafael, la obra más espléndida de Roma.

Los Carracci y Caravaggio crearon, pues, dos corrientes distintas en el arte, y la pregunta es si también crearon dos programas, dos estéticas distintas, que en este caso serían la del eclecticismo y la del naturalismo.

2. *Los Carracci y la estética del eclecticismo.* De los hermanos Carracci^b, Agostino vivió en los años 1557-1602, y Annibale entre 1560-1609, pero antes de que terminara la centuria ambos pintores se establecieron en Roma, donde crearon sus obras principales, en especial los frescos del Palazzo Farnese (1597-1604).

Sus pinturas contienen ciertos rasgos del clasicismo que servirán de modelo e inspiración a Poussin, un clásico del siglo XVII, así como ciertas características propias ya del barroco. Especialmente en los cuadros tardíos de Agostino aparecen la agitación barroca y el extasiado gesto tan propio de este estilo. Así, pues, sus obras se caracterizan por manifestar un clasicismo barroco o un barroco clasicizante, mas ¿podemos en base a esto deducir que estos pintores profesaban una estética ecléctica?^c

El único testimonio escrito de los Carracci que se nos ha conservado son las notas manuscritas en su ejemplar de la obra de Vasari —las llamadas apostillas— donde se expresa su admiración por diversos tipos de arte y por los grandes pintores venecianos y romanos, aunque no ofrezcan base alguna para afirmar que su programa fuera el eclecticismo.

En 1580 Annibale escribía a su hermano Lodovico: «Correggio será siempre mi alegría, pero si no llego a ver en Venecia las obras de Tiziano no moriré tranquilo. No obstante lo cual, no puede asociar a los dos, ni lo deseo».

A nivel teórico, los Carracci fueron aún menos eclécticos que en la práctica. No presentando ningún programa nuevo, sus aspiraciones eran conservadoras, pues querían cultivar el legado del pasado y ser los herederos de los grandes clásicos. Igual que éstos, aspiraban a crear formas grandes y nobles, en conformidad con la poderosa naturaleza. Bellori dirá de ellos que salvaron el arte tanto del manierismo como del naturalismo. Su estética era, pues, clásica y tradicional, pero al llevarla a la práctica la tiñeron de algunas formas barrocas, y de ahí que sus pinturas fueran más modernas que su teoría.

Pero sus contemporáneos tenían a los Carracci por eclécticos. Así, en una esquila de defunción redactada en 1603, al morir Agostino, dice L. Faberio: «El objetivo de nuestro Carracci fue acumular la perfección de muchos (*cumular¹ insieme la per-*

^b H. Tietze, *Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*, en: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des All. Kaiserhauses*, XXVI, 1906/7.

^c D. Mahon, *Studies in Seventeenth Century Art and Theory*, 1947, y *Eclecticism of the Carracci*, en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 3-4, 1953. Otra opinión acerca de los Carracci en la crítica de R. W. Lee, en: *Art Bulletin*, vol. XXXIII.

fettion di molti) y combinar esta perfecta armonía en un solo cuerpo de tal modo que sería imposible imaginar otra mejor. En todas las obras que ha dejado se perciben con claridad la osadía y certeza de Miguel Ángel, la blandura y delicadeza de Tiziano, la gracia y majestad de Rafael y la belleza y facilidad de Correggio, a las cuales perfecciones aún añadiría sus propias ideas, extraordinarias y excepcionales».

Es esta opinión una fórmula ecléctica, pero se trata de una opinión *sobre* los Carracci, y no de los Carracci mismos. Alrededor del año 1600 no era preciso inventar una estética ecléctica, puesto ésta ya existía desde mucho antes; y aunque no hubiera un nombre para ella (el término fue usado por primera vez en 1763 por Winkelmann) existía el concepto. Un eclecticismo genérico, en cuyo programa figuraría el recoger lo más perfecto de los diversos objetos de la naturaleza, ya había sido ideado por los antiguos, y en el Renacimiento formaba parte de la teoría clásica. Pero el eclecticismo propiamente dicho, el que tiende a reunir lo más perfecto buscando sus modelos en el arte, era más reciente, propio ya del siglo XVI. Los artistas de entonces —siguiendo las indicaciones de la estética clásica— andaban en pos de lo perfecto, siendo conscientes, sin embargo, de que más de una solución podía ser la adecuada. Así, fue ecléctica la idea de Lomazzo de que habrían sido perfectas las imágenes de Adán y Eva ejecutadas conjuntamente por Rafael y Miguel Ángel, Tiziano y Correggio. El programa del arte del siglo XVI era especialmente ecléctico y sólo faltaron artistas insignes que lo pusieran en práctica, y ya alrededor del año 1600 se produjo una situación inversa: los Carracci fueron eclécticos en la práctica, pero nunca presentaron un programa o una teoría correspondiente.

3. *Agucchi*. Como hemos dicho, los Carracci no dejaron testimonios escritos de su concepción sobre el arte. Por ellos lo harán monseñor G. B. Agucchi (1570-1632)^a, eclesiástico, secretario de estado en los años 1621-1623, y luego nuncio en Venecia, gran entusiasta además de los Carracci. Convencido de que estos admirados artistas no eran suficientemente valorados, y con el fin de justificar su opinión sobre ellos y propagar su arte, censurando al mismo tiempo a Caravaggio y a los manieristas, escribió un tratado teórico (h. 1607) que, sin embargo, no se editó (sólo un fragmento fue impreso en 1646), pero cuyas copias circulaban entre los amantes del arte.

El escrito de Agucchi es un tratado típico de la estética clásica. El modelo insuperable del arte es para él lo antiguo, junto con Rafael, y los elementos fundamentales de la pintura son el diseño y la expresión. El autor justifica su postura empíricamente, sin recurrir a la metafísica ni al neoplatonismo. No es, pues, la suya una estética del eclecticismo, sino simplemente del clasicismo, la misma que había sido profesada en el siglo XVI y que volverá a predominar en Bellori y los teóricos franceses. Así, Agucchi, basándose en la obra de los Carracci, tendía con su tratado un puente capaz de reunir la estética clásica de uno y otro siglo.

4. *Caravaggio y la estética del naturalismo*. Michelangelo Amerighi de Caravaggio (1573-1610) alrededor del año 1600 se encontraba, igual que los Carracci, en el momento cumbre de sus actividades pictóricas, pero, a diferencia de éstos, no era un artista clásico ni barroco, ni se atenía tampoco a los modelos antiguos. Su arte, sin embargo, gustaba menos del gran estilo de los Carracci y como testimonia L. Venturi, sus contemporáneos se mostraban renuentes ante sus santos feos y sus vírgenes vestidas de andrajos^d. Los carmelitas que le encargaron un *Tránsito de la Virgen* no

^a L. Venturi, *Four Steps toward Modern Art*, 1956.

aceptaron el lienzo terminado, porque carecía de *decoro*, y los críticos seiscentistas le reprochaban su «falta de invención», lo que en su lenguaje significaba que su pintura no buscaba la idealización ni la belleza^c.

Las obras de Caravaggio se dividen en dos grupos. En unas representaba flores, naturalezas muertas o escenas de la vida cotidiana de las gentes sencillas, temas prácticamente sin precedentes en una época en la que el arte reinaba la estética de lo grandioso. Pero Caravaggio solía decir que pintar flores le costaba el mismo esfuerzo que las grandes composiciones figurativas, opinión que por entonces resultaba extraña e incomprensible.

El segundo grupo de sus cuadros lo formaban grandes lienzos de temas religiosos (pintados en los años 1600-1606) con los que parece que Caravaggio quería demostrar que sabía pintar como los famosos de su tiempo. No obstante, él pintaba de distinta manera. Así, como se ha dicho repetidamente, en sus cuadros religiosos no había cielo, los santos estaban desprovistos de sus atributos y su gloria, la Virgen no aparecía acompañada de ángeles y en todo ello faltaba la huella del menor paterismo. Lo característico de sus pinturas son unas formas no clásicas, pero tampoco barrocas, y de contornos agudos. En cuanto al contenido, Caravaggio redujo el distanciamiento entre Dios y los santos y las cosas terrenales, tal como ya lo había hecho el arte medieval y como ahora de nuevo ocurría en las enseñanzas religiosas de Felipe Neri.

Se suele afirmar que Caravaggio modelaba sus obras según la naturaleza, mas lo mismo declaraban hacer los clásicos que el pintor rechazaba. La explicación reside en que la noción de «naturaleza» es uno de esos términos que siempre se prestan a diversas interpretaciones. Podríamos decir que el antagonismo que se manifiesta en el arte alrededor de los años 1600, a saber, el antagonismo entre Caravaggio y los Carracci, es un antagonismo entre dos ideas de naturaleza: entre una naturaleza «humilde» (tal como la denomina Shakespeare) y otra grande; entre la naturaleza a la que el hombre pertenece y aquella que contempla con admiración y terror; entre la imitación del aspecto mutable de la naturaleza y la imitación de sus inmutables leyes; entre la naturaleza misma y la Idea de Naturaleza. Así, bajo el lema de lo «natural» coexistían dos estéticas distintas: la de los clásicos y la de Caravaggio, no expresada verbalmente sino en sus cuadros. Y mientras en la estética clásica la naturaleza era uno de los principios del arte (junto con la *conciencia* y el *decoro*), para Caravaggio constituía el único principio.

5. *Giustiniani*. Del mismo modo que los Carracci, tampoco Caravaggio fue hombre de letras, y también, igual que ellos, tuvo entre los escritores y conocedores del arte un amigo, el marqués de V. Giustiniani, que expresaría sus concepciones, y aunque no escribiera un tratado específico dejó testimonio de dichas concepciones en sus cartas. Así, en una dirigida a Dirk van Ameijden (h. 1620) Giustiniani llega a distinguir hasta doce escalones en la pintura^d. Dicho afán por construir jerarquías era propio del clasicismo, y la multiplicación de la escala correspondía a las exigencias de la incipiente escolástica barroca. Pero, concretamente, de entre los tres escalones superiores de la pintura distinguidos por Giustiniani el décimo era la pintura

^c F. Baumgardt, *Caravaggio, Kunst und Wirklichkeit*, 1951.

^d R. Hincks, *Caravaggio*, 1953.

conforme a la *maniera*, el undécimo la conforme a la naturaleza, y el duodécimo y superior, combinaba la *maniera* con la naturaleza.

«De esta manera más difícil —asegura Giustiniani— pintaron en nuestros tiempos Caravaggio, los Carracci, Guido Reni y otros, haciendo unos más hincapié en lo natural que en la *maniera* y dando primacía a la *maniera* los otros, pero ninguno descuidaba ni la una ni la otra, preocupándose por el buen dibujo, de verdadero colorido, y la auténtica y adecuada iluminación.» Lo hoy sorprendente es que desde la perspectiva histórica la obra de Caravaggio nos resulte opuesta a la de los Carracci, mientras que un experto contemporáneo a él y amigo suyo los incluía en la misma categoría. Uniéndose aún a ello que a este conocedor no le era ajena la categoría de la pintura naturalista, pero tenía por naturalistas a Rubens y a Ribera, y no a Caravaggio. Deseoso de celebrar a su amigo lo incluyó en el grupo de aquellos que observaban los cánones de la estética clásica, lo cual es muy significativo porque indica cuán flexible era esa estética, y cómo era aplicable no sólo al arte clásico sino también —con pequeñas modificaciones— al manierista, al barroco y al de Caravaggio. Indicando además que en esos tiempos no hubo verdadero paralelismo entre el arte y su teoría; mientras en el arte existían diversas corrientes, la teoría era, en principio, una sola. No era ya uso adaptar la teoría a un arte nuevo, sino más bien situar el nuevo arte dentro de los marcos de la vieja teoría. Y era esto precisamente lo que sucedió con Caravaggio.

6. *El ocaso de la teoría*. No es de extrañar, pues, que dada tal interpretación de la teoría cesara en realidad el interés por ella, sobre todo por parte de los artistas. Así, ni los Carracci ni Caravaggio repararon en la misma careciendo ya de la antigua preocupación de los artistas del Renacimiento, tan convencidos de que su arte debería basarse en preceptos generales, racionalmente formulados. Los artistas de la generación de los Carracci y Caravaggio preferían fiarse de su instinto y su talento, y los conocedores y críticos adoptaban posturas semejantes.

Asimismo, decreció considerablemente el número de tratados teóricos sobre el arte, tan abundantes hasta hacía poco. Agucchi escribía, pero no publicaba sus textos, Giustiniani no dejó ningún trabajo teórico, y si alrededor del 1600 aparecieron obras de esta índole, no eran escritas por artistas ni especialistas, sino por literatos y filósofos.

Ello no obstante, dicha renuencia hacia la teoría racional y la confianza en el instinto del artista duraron poco tiempo; siendo éste un episodio que acabaría cuando Poussin en 1624 se establecía en Roma, y cuando en 1666 se fundaba en la misma la Academia francesa.

B. LA ESTÉTICA DE LOS FILÓSOFOS ITALIANOS

En el siglo XV un solo filósofo italiano —Marsilio Ficino— imprimió su marcada huella en las concepciones estéticas de la centuria, e incluso aunque no creara una estética nueva, realizó una enorme aportación a la difusión de la antigua, la platónica. Pero el siglo XVI no tuvo a su Ficino; los filósofos universitarios no solían ocuparse de estética, haciéndolo más bien los médicos como Leone Ebreo, Nifo o Cardano. Pero la situación comenzó a cambiar alrededor del año 1600 cuando se pronunciaron sobre cuestiones estéticas al menos cuatro distinguidos filósofos italianos:

Patrizi, Bruno, Zabarella y Galileo Galilei, haciéndolo además cada uno de ellos de manera distinta.

1. PATRIZI

1. *Francesco Patrizi* (1529-1597) fue uno de los principales filósofos italianos del siglo XVI, y lo más probable es que su tratado de poesía fuera fruto de reflexiones filosóficas y no de la lectura de las obras poéticas. De las diez partes del mismo que tenía la intención de escribir, sólo se imprimieron dos, ambas en 1587; una llevaba el subtítulo de *La deca istoriale*, y la otra, la más importante, el de *La deca disputata*^a. Otras cinco partes del tratado, que permanecieron en manuscrito, fueron halladas por P. O. Kristeller en la Biblioteca Palatina de Parma, y ampliamente comentadas por B. Weinberg^b.

Si hubiéramos de clasificar a Patrizi como un típico pensador renacentista, sería solamente porque presentó sus ideas en forma de diálogo con los antiguos. Pero, por otro lado, este filósofo ya se aleja mucho, tanto de los antiguos como de sus imitadores renacentistas. Él mismo recalcará su antiaristotelismo, oponiéndose sobre todo al principio de imitación en poesía, del mismo modo que se distancia de la poética de Horacio con su principio de *utile et dulce*, y al tiempo, de Platón. La poética de Patrizi, de acusado carácter irrealista e irracionalista, tiene algo del espíritu platónico, pero en realidad no es platónica, pues no se basa en Ideas sino en milagros, mostrando más afinidad con Teofrasto, para el que la fuente de la poesía eran los sentimientos.

2. *La metodología*. Entre el contenido de la poética de Patrizi y sus métodos se da un contraste particular; el pensador exige milagros del poeta, y de la poética en cambio, exactitud. Él mismo aplica métodos exactos, como su análisis semántico, demostrando que Aristóteles había usado su término básico de «imitación» en seis sentidos distintos (por lo que le resultaba imposible comulgar con el aristotelismo). Y emplea también el método estadístico, calculando que en la *Odisea* Homero habla directamente en 8.474 versos, y por boca de sus protagonistas en 7.286 (por lo que, a la luz de las definiciones del drama y de la epopeya, Homero fue dramaturgo en el mismo grado que poeta épico).

El mérito capital de Patrizi reside, empero, en su ejemplar planteamiento de los problemas, de las cuestiones fundamentales de la poesía en especial, tratando de definir como filósofo en qué consiste lo *proprium* de la poesía, el rasgo específico que la distingue de la prosa, de la ciencia y de la historia, investigando que es lo característico de la poesía respecto de otras disciplinas. Y él particularmente estaba convencido de que ese *proprium* no consistía en la imitación, como creían las poéticas del siglo XVI.

3. *Lo maravilloso*. La originalidad de la poética de Patrizi se hace patente al compararla con la de Castelvetro; muy próximas en el tiempo, conceptualmente constituyen dos polos opuestos.

^a El título completo es: *Della Poetica di Francesco Patrizi. La deca Disputata, nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de grandi antichi si mostra la falsità delle più credute opinioni che di Poetica à di nostri vanno intorno.*

^b B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961, vol. II, págs. 765-86.

a) Castelvetro sostiene que la poesía es para el vulgo, y Patrizi que va destinada a unos escasos elegidos.

b) Para Castelvetro la inspiración poética, el *furor poeticus*, es una superstición; para Patrizi en cambio constituye lo esencial de la poesía, siendo a su modo de ver más importante que los dones de la naturaleza, e incluso que el arte y los conocimientos específicos del poeta¹. La poesía tiene según él varias fuentes, pero sólo una verdaderamente importante que es el entusiasmo.

c) Castelvetro cree que la inventiva de los poetas es muy reducida, y Patrizi en cambio que es ilimitada. El poeta es *facitor*, es decir, el que hace lo que no existía antes; la poesía consiste en transformar las formas de la naturaleza. Patrizi llama a esta transformación con diversos términos, predominando el de *finzione*, pero usa también *formatura*, *trasformazione* y *transfigurazione*.

d) Castelvetro muestra poco interés por la versificación; a su juicio es más importante el contenido de la poesía que constituye la verdadera fuente del placer poético, mientras que para Patrizi únicamente el verso es el modo de expresión propio de la poesía.

e) Castelvetro afirma que el contenido de la poesía debe concordar con la realidad, porque de lo contrario no gustará a nadie y, por tanto, no alcanzará su finalidad última. Para Patrizi todo ello carece de importancia, criticando toda imitación en poesía² y afirmando que lo esencial es su carácter maravilloso (*mirabile*, *maraviglioso*)³.

f) Al principio, Patrizi distingue hasta 40 cualidades de la poesía; luego las reduce a trece (verso, canto, entusiasmo, profecía, misterio, alegoría, etc.), después a siete y, finalmente, llega a la conclusión de que sólo una característica es esencial y específica, precisamente su condición maravillosa, lo *mirabile*, la *maraviglia*⁴. El poeta es aquel que en sus versos crea lo maravilloso; *il facito del mirabile in verso*, o *verseggiato*, ésta es su razón de ser. El poeta debería volver maravilloso cada tema que trate, sin contar para ello con la opinión de los lectores.

g) Al adoptar esta postura, Patrizi no pudo sino mostrarse adversario de la teoría vigente según la cual el arte, y la poesía en especial, eran imitación. Así, afirmaba que la poesía efectivamente imita, mas no sólo imita: reproduce cosas reales, pero también reproduce cosas inexistentes; cuando reproduce sólo aquello que el poeta ha creado en su imaginación, no imita nada sino que expresa ficciones. Pero la imitación y expresión juntas no forman aún la poesía ni lo que en ella es excepcional, lo que constituye su *proprium*, porque también la prosa puede imitar y expresar⁵.

h) Para Castelvetro, el objetivo de la poesía es deleitar; para Patrizi en cambio despertar admiración, producir la sensación de lo maravilloso (*mirare, eccitare maraviglia*) y sólo éste es su objetivo propio y específico (*proprio suo fine*)⁶.

3. *Modos de conseguir lo maravilloso*. Desarrollando las antiguas distinciones entre poeta, poesía, poema y poética, Patrizi define la poesía como el acto de producir lo maravilloso, el poema como el producto de este acto, y la poética como el arte que facilita dicha producción. Así, pues, sólo la poética es un arte, y no la poesía. Ésta, dado que requiere entusiasmo y furor poético, no es un arte en el sentido estricto de la palabra, sino que se sirve del arte aprovechando sus experiencias y habilidades.

A juicio de Patrizi, la esencia de la poesía reside únicamente en lo maravilloso; pero también se da cuenta de que la poesía puede tener diversas formas, y éstas las

enumera con una exactitud y pedantería sin igual en los escritores contemporáneos. Así, distingue, por ejemplo, dieciséis tipos de contenidos poéticos, pudiendo constituir el contenido de la poesía una fábula, pero también una cosa que sucedió, una cosa actual, lo que cuenta la gente, lo en que la gente cree, lo que es obligatorio, lo que debería ser, lo que es lo mejor, lo que es imprescindible, lo que es posible, lo que es imposible, un incidente, una cosa probable, una cosa conveniente, una cosa susceptible de ser creída o lo más inverosímil⁷. En contra de la creencia predominante entre los escritores renacentistas, Patrizi no suponía que la verosimilitud fuera imprescindible en la poesía; como mucho, la poesía era una combinación de lo verosímil con lo inverosímil.

En realidad, hay diversas clases de poesía y de poetas; unos más bien imitan, otros más bien expresan fantasías y sólo algunos muestran aquellas cosas maravillosas e inconcebibles que son de la exclusiva propiedad de los poetas. Unos poetas confían en su sabiduría, y otros en la inspiración; unos son poetas gracias a la divina iluminación, otros gracias a predisposiciones naturales, y también los hay que son poetas gracias al arte, a la ingeniosidad, a la capacidad de inventar fábulas o a la habilidad de componer versos⁸.

Lo maravilloso es el contenido de la poesía a la par que su finalidad, y el requisito de mostrar lo maravilloso es su fuente motriz. Patrizi distingue —al modo aristotélico— cuatro causas de las cosas; ello no obstante, cree que en el caso de la poesía éstas son idénticas, porque lo maravilloso en la poesía es a la vez causa agente, así como la final, formal y material.

En lo que respecta a las fuentes de las que el poeta toma lo maravilloso para sus poemas, Patrizi enumera trece, entre las que figuran cosas sobrenaturales y divinas, así como también fenómenos corrientes, sólo que intensificados, nuevos, inesperados, repentinos y otros.

Otro de los problemas planteados por Patrizi es su intento de definir qué facultad de la razón permite captar lo maravilloso. No lo son —a su modo de ver— ni los sentidos, ni el pensamiento discursivo, ni siquiera la imaginación, por lo que para resolver este problema Patrizi recurre a una peculiar «capacidad admirativa» (*potenza ammirativa*).

Pero lo específico de la poética de Patrizi no sólo fue el lema de lo maravilloso, sino también la combinación de esa teoría irracionalista con una mentalidad pedantesca, y su afán por los esquemas, los escrutinios y los cálculos. Así, entre otras, Patrizi encontró cuarenta cualidades de la poesía, dieciséis tipos de relaciones posibles entre la poesía y las cosas, doce fuentes de lo maravilloso y doce clases de poesía.

Patrizi iba componiendo su poética conforme al sistema decimal: su intención era escribir diez volúmenes, de los que cada uno constara de diez libros. Así traslucía, en estos procedimientos, el legado de la escolástica, cuyas formas aún pervivían en el Renacimiento, pero los inventarios y enumeraciones de Patrizi eran mucho más pedantescos que sus precedentes, y también la poética de este filósofo renacentista es más irrealista e irracionalista que las poéticas escolásticas.

4. *Sin seguidores*. La poética de Patrizi pertenece a aquellas teorías extremadas que de todo el conjunto de cualidades del arte escogen sólo una y luego la exageran e intensifican al máximo. Las influencias obradas por tales teorías suelen ser muy considerables porque al menos su parcialidad puede suscitar el debate. No obstante lo cual, no fue éste el caso de la poética de Patrizi que, ideada por un filósofo, no

logró transcender los círculos filosóficos; su mayor parte quedó inédita y prácticamente desconocida, y su idea capital tardó mucho en reaparecer. En efecto, si consideramos que tan sólo la recogió en parte la poética de Bremond, habría que esperar más de tres centurias, hasta el mismo siglo XX, para poder hablar de posteridad en la teoría de Patrizi.

II. BRUNO

1. *Giordano Bruno* (1548-1600), cuya vida acabó trágicamente en el año 1600, en una hoguera, es un típico representante de la filosofía natural italiana. Quizá no fuera éste sin embargo, un pensador más riguroso que los demás, pero sí más autónomo y más polifacético. Así, inspirándose en diversas fuentes, y asumiendo ideas parciales del espiritualismo platónico, del finalismo aristotélico, del panteísmo estoico, de las especulaciones medievales y de los nuevos logros científicos, de la astronomía copernicana concretamente, lograría crear una doctrina original y personal.

Ya en su juventud los dominicos le reprochaban sostener 130 tesis heréticas, cosa que sin embargo, no quiere decir que Bruno comulgara con los dogmáticos y anticlesiásticos adeptos del aristotelismo con quienes tropezaba en sus peregrinaciones, especialmente en Oxford^c. Pero en su amplia concepción del mundo —infinito, pero al tiempo uniforme, armonioso y vivo— cabía perfectamente la estética, y aunque Bruno no escribiera ningún tratado dedicado especialmente a la misma, hizo muchas observaciones de este carácter^d, siendo las suyas unas observaciones sobrias y modernas, tal vez más sobrias y modernas que sus conceptos en otros diversos campos filosóficos.

2. *El concepto de lo bello*. Bruno se vale del concepto tradicional de lo bello, empleando el antiguo término griego de *simmetria* con más frecuencia que sus equivalentes latinos e italianos. La belleza es para él una disposición adecuada de las partes, por lo que las cosas no pueden gustar ni ser bellas cuando no se componen de partes diferenciadas⁹. Por tanto, y en contra de las tesis de algunos teólogos, la belleza no puede ser atributo de Dios porque Dios es Unicidad¹². En las cosas —sostiene Bruno— gusta la disposición de las partes y su orden, que transforma el caos en belleza¹⁰, siendo la diversidad de las partes lo que más contribuye a dicho orden y belleza¹¹.

Lo bello está en la naturaleza y también en las obras humanas. La naturaleza es bella por su variedad y por su orden, y el arte multiplica e intensifica todos sus encantos¹³. En este aspecto, Bruno fue muy renacentista: así, asociaba el arte con lo bello y creía que la razón de ser del arte era precisamente multiplicar la belleza. En cuanto a ésta, la concebía como una cualidad de las cosas corpóreas, y no tomaba en consideración la belleza espiritual, tan importante y destacada en las diversas doctrinas del Renacimiento tardío. Afirmaba además que la belleza corporal afecta poderosamente a la razón, elevándola y suscitando sentimientos, convirtiendo a los hombres en poetas y héroes¹⁴. Además la belleza puede ejercer diversos efectos: así, una belleza anima y suscita el amor; mientras otras, como la belleza de las estrellas, del

^c F. A. Yates, *Giordano Bruno's Conflict with Oxford*, *Journal Warburg*, II, 1938/39.

^d A. Nowicki, *Problematyka estetyczna w dziełach Giordano Bruna*, en: *Estetyka*, III, 1962, pág. 62.

ciclo, de los prados o los cantos, atraen al hombre y le complacen (pero no animan ni despiertan el amor en el sentido exacto de la palabra)¹⁵. Asimismo, unos son los efectos producidos por la belleza una vez poseída y otros por aquella que el hombre desea, pero no posee¹⁶.

3. *El minimalismo*. La delimitación del concepto, así como la diferenciación de diversas bellezas, eran ideas nuevas, pero lo auténticamente moderno de la estética de Bruno estriba en su concepción sobria y minimalista, tan contraria al dogma de la belleza objetiva y absoluta, una concepción en la que el pensador distingue toda una escala de variantes y matices:

a) No hay una sola belleza, la belleza es múltiple (*multiplex*)¹⁷.

b) No hay una belleza generalmente reconocida¹⁸.

c) Es imposible señalar de manera generalizada y certera la causa (*ratio*) de lo bello: la belleza es indefinida (*indefinita*) e indescriptible (*incomprehensibilis*)¹⁹.

d) No hay ninguna característica cuya posesión garantice la belleza de la cosa: lo que es bello en un hombre ya no lo es en otro; «una es la belleza de un género, y otra la del otro»²⁰.

e) No hay una belleza que nos afecte a todos: lo que es bello para uno, no lo es para otro, y cada uno queda admirado por lo que es bello para él y no por aquello que lo es para los otros. La belleza es diversa para diversos géneros, e incluso para diversos individuos. Cada género y cada individuo reaccionan ante lo bello de un modo distinto; una cosa es bella para Sócrates, otra para Platón, y otra para el vulgo; una cosa es bella para personas excepcionales, otra para hombres, y otra para mujeres; una para los fuertes, y otra para los débiles²¹.

f) La belleza depende del estado de ánimo de la persona que la contempla: «Ocurre, pues, que la misma persona, según uno u otro estado de ánimo, se deja o no llevar por el encanto de lo bello».

g) En consecuencia, aquello que para uno es bello, para otro es feo²¹.

h) Y, finalmente, «nada es absolutamente bello: cuando una cosa es bella, lo es en relación a algo»²².

El mejor fruto de las disquisiciones estéticas de Bruno fue así su relativismo. La estética de un metafísico, como lo fue Bruno, era al fin tan relativista como la del escéptico Montaigne, siendo partidario de un minimalismo estético en sus más diversas manifestaciones: pluralismo, relativismo y subjetivismo; y adoptando en la estética posturas opuestas al objetivismo y universalismo renacentista.

4. *Tantas poéticas cuantos poetas*. También las opiniones de Bruno acerca del arte divergen de las predominantes en el Renacimiento, especialmente de aquella según la cual el arte está sujeto a reglas generales. Así, en sus *Ercoci furori* asegura Bruno que «la poesía no nace de las reglas (...), en cambio, las reglas derivan de las poesías; por lo que hay tantos géneros y especies de verdaderas reglas, cuantos géneros y especies exigen de verdaderos poetas»²³.

Bruno expresó esta opinión respecto de la poesía, pero cabe suponer que estaría dispuesto a decir lo mismo en relación a las artes plásticas. Fue así la suya una concepción insólita en aquella época: la poesía no deriva de las reglas, sino que las reglas emanan de la poesía; no hay además una sola regla justa sino muchas, habiendo tantas cuantos grandes poetas.

Otra de las tesis de Bruno concernía a la afinidad entre poetas, pintores y filósofos; no hay filósofo sin imaginación y capacidad para pintar; no hay pintor sin ima-

ginación y capacidad para discurrir; no hay poeta sin capacidad para discurrir y pintar²⁴. Los tres precisan de las mismas facultades, y la función desempeñada es semejante. Fue, pues, esta opinión un paso adelante en el camino hacia el acercamiento entre estas disciplinas.

Pero de entre todas sus opiniones estéticas, Bruno daba la mayor importancia a la tesis negativa de que «nada es absolutamente bello», lo que —en vista de las concepciones mantenidas durante siglos— era en principio «una obra destructiva»; claro que muchas veces en la ciencia las obras destructivas pueden ser tan importantes como las creativas. En cambio su segunda tesis de que «hay tantas reglas de poesía cuantos buenos poetas» tenía ya un sentido genuinamente positivo.

Ambas tesis eran como vemos susceptibles de causar importantes cambios en la estética; sin embargo, el siglo XVII seguiría conservando los viejos conceptos, y tan sólo en el siglo XVIII reemprendería el camino marcado por Bruno.

III. ZABARELLA

En el siglo XVI era muy corriente considerar la pintura y la poesía como «instrumentos de la filosofía» (*philosophiae instrumentum*), es decir, como cierta medida para conocer el mundo y con él al hombre. Y solía concebirse dicho conocimiento a través del arte como una cognición sensorial e individual, distinta, por tanto, de la cognición conceptual propia de la ciencia.

Giacomo Zabarella (1533-1589) sería el único pensador de entonces que mostró un interés más profundo por la poesía en tanto que instrumento de cognición. Fue éste un aristotélico y filósofo natural (*De rebus naturalibus*, 1589), muy apreciado por su lógica e incluso Galileo se inspiraría en él al diferenciar entre el método analítico y el sintético, y hasta empleó su terminología, llamando al análisis «método resolutivo», y a la síntesis método «compositivo».

Zabarella sostenía que la diferencia entre la poesía y la ciencia es muy profunda, y que el raciocinio empleado en la poesía es distinto del aplicado en las ciencias^e. Y expuso sus conceptos —que creía originales, subrayando que nadie antes que él había hablado de ellos (*nullus hactenus declaravit*)— en su *De natura logicae libri duo*.

En este tratado afirma Zabarella que el razonamiento propio de la poesía no se basa en el silogismo sino en la inducción. Esta segunda tiene dos variantes; la perfecta y la imperfecta. La perfecta deduce la conclusión general de todo un conjunto de casos particulares, mientras que la imperfecta lo deduce de uno o pocos casos. El razonamiento del poeta es, pues, una inducción del segundo tipo, es decir, de un solo caso el poeta deduce una fórmula general, y cuando termina con uno, pasa a otro caso particular. De este modo, el poeta parte de una premisa particular para llegar a una conclusión particular. La inducción del poeta es, pues, una inducción particular que no generaliza, limitándose a los ejemplos (*exempla*). Asimismo, lo específico de la poesía es el hecho de servirse de ejemplos que no responden a la realidad, que en general son ficticios (*ficta*).

La inducción del poeta tiene también su específico fin, que es influir y afectar

^e G. Tonelli, *Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, en: *Revue d'Esthétique*, IX, 1, 1956, pág. 182.

a los lectores ofreciéndoles ejemplos que deben imitar o evitar²⁵. Estos ejemplos pueden considerarse como argumentos a favor de una u otra conducta; pero los sentimientos, costumbres o procedimientos ideados por el poeta no son en realidad argumentos, sino ejemplos de algo que es susceptible de ser imitado o evitado.

Los problemas tratados por Zabarella son, en realidad, de índole lógica y ética, pero muy útiles para la estética, aunque su análisis del razonamiento del poeta provoca ciertas dudas. Él mismo decía que el de este arte es más bien un razonamiento por analogía que por inducción. En cambio, es exacta su observación de que lo específico de este modo de razonamiento es que sus premisas son ficticias, y que constituyen ejemplos y no argumentos. Para la poética del siglo XVI —moralista, en gran medida— fue ésta una advertencia de gran utilidad. Y es un mérito indiscutido de Zabarella el realizar un análisis lógico de la estructura de la poesía en un tiempo en el que ningún otro reparaba en la cuestión. El problema volvería a ser planteado en el siglo XVIII, cuando Baumgarten lo extiende a todo el arte y su discípulo Meier desarrolle la teoría del silogismo y la inducción estética.

IV. GALILEO

Galileo Galilei (1564-1642) también pertenece a la generación cuya máxima actividad corresponde al período en torno al año 1600. Gran científico e inventor, fue también un filósofo que veía con más claridad que los otros los designios y posibilidades de la ciencia y del arte (su interés por el arte se debía al ambiente en el que se educó, ya hemos hablado de su padre, Vincenzo, con ocasión de la teoría de la música).

Los artistas del Renacimiento —al menos desde Alberti y Piero della Francesca hasta Leonardo— se volcaron en el intento de que el arte fuera reconocido como una ciencia, mientras que Galileo, en tanto que científico, era muy consciente de las diferencias que separan el arte de la ciencia y de las posibilidades del arte que la ciencia no tiene¹. El pensamiento renacentista pretendía unir y combinar los fenómenos, acercándolos, y buscar en ellos los elementos comunes, mientras que Galileo —más próximo en este aspecto al espíritu del Medievo— trataba de separar y diferenciar los fenómenos, problemas y objetivos, especialmente los de la ciencia y los del arte.

1. *Ciencia y arte*. Para Galileo, la grandeza de la ciencia residía en sus limitaciones. Es precisamente gracias a la limitación de sus aspiraciones como la ciencia logra lo más estimable de ella: la exactitud. Los principios metodológicos de Galileo pueden resumirse en cuatro puntos: las ciencias naturales deben ser tratadas experimentalmente (y no apriorísticamente) y matemáticamente (y no sólo cualitativamente); debiendo además limitarse a la investigación de los fenómenos (sin buscar la esencia o naturaleza de las cosas) y a la investigación de las causas (y no los objetivos y perfección de las cosas)².

Por otro lado, no hay razón alguna por la que el arte tenga que someterse a esas cuatro limitaciones. El arte carece de las ventajas de la ciencia, pero tampoco tiene sus límites. Al hablar del artista y del científico Galileo afirma que «nosotros, los cien-

¹ E. Panofsky, *Galileo as the Critic of the Arts*, 1954.

² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. 5.ª ed., 1958, II vol., págs. 59-62.

tíficos, debemos conformarnos con ser aquellos operarios menos sublimes que buscan el mármol en las profundidades de la tierra y lo sacan a la superficie para que el artista cree de él formas maravillosas ocultas en su austero seno». Al parangonar el arte con la ciencia Galileo llega a la conclusión de que son incomparables, por cuanto tienen objetivos y posibilidades diferentes.

2. *Ilusiones y dificultades.* Se ha conservado un texto —una carta de 1612 al pintor Cigoli— casi exclusivamente dedicado al arte, donde Galileo se refiere, entre otras cosas, al parangón que se establece entre las artes plásticas. Era este un tema que apasionaba a los artistas y cruditos de mediados del siglo XVI (cuando Varchi realizaba su encuesta) y que posteriormente había perdido su interés; en el siglo XVII los estudiosos se ocupaban preferentemente de otro parangón, el de las artes plásticas y la poesía, pero Galileo volvió a este viejo problema defendiendo la superioridad de la pintura y presentando una justificación relativamente nueva de su convicción.

En primer lugar, según argumenta Galileo, la pintura produce una mayor ilusión, porque en una superficie bidimensional representa un objeto tridimensional, causando así que el espectador tome la superficie por el objeto en ella representado. Ya los antiguos, y después algunos estéticos más recientes, tomaban la capacidad de provocar estas ilusiones como una característica del arte, pero para Galileo este rasgo llegó a ser una verdadera comprobación de su valor.

Pero, en segundo término, la pintura es superior a las otras artes porque desempeña tareas más difíciles. Lo artístico consiste en vencer las dificultades, y tanto superior es un arte cuanto más difíciles son sus tareas. La imitación es tanto más apreciable cuanto más distantes son los medios de la cosa imitada²⁶, y precisamente en la pintura los medios son muy distantes. La evaluación del arte según el criterio de la dificultad que éste supera, adoptada por Alcos Riegl, será frecuentemente aplicada en el futuro.

3. *Distinciones.* Al comparar la pintura con la escultura, Galileo realizó una distinción que sólo sería reconocida al cabo de 300 años. Tanto la pintura como la escultura muestran la plasticidad de los cuerpos, pero esto lo hacen de distinta manera: la pintura sólo la muestra al ojo, y la escultura también al tacto. Esta distinción entre el relieve visible (*rilievo visibile*) y el relieve táctil (*al tatto*) adelantó la bien conocida distinción —hoy introducida por Alcos Riegl— entre los elementos ópticos y los hápticos (táctiles) en las artes plásticas.

Otra de las distinciones realizadas por Galileo se refiere a aquellas artes que forman sus objetos de modo discontinuo, por elementos separados (el mosaico, la incrustación). Galileo llamó a este procedimiento *intarsiare* confrontándolo con el de aquellos otros términos que —como la pintura al óleo— operan de modo continuo: *sfumandosi dolcemente i confini*. Esta distinción tenía una amplia aplicación, y el propio Galileo la empleó en la poesía, comparando las obras de Tasso con la incrustación. Y era también aplicable a la música (al piano y al violín) o a la pintura, especialmente a la del siglo XX (los cuadros de Scurat son como mosaicos). Sin embargo, esta nueva distinción no ha tenido todavía su Riegl.

El recalcar las diferencias entre la ciencia y el arte; el intento de evaluar el arte conforme al esfuerzo que exige y la ilusión que produce; la distinción del elemento visual y táctil en las artes plásticas; y la distinción entre las artes que forman sus obras de modo continuo o discontinuo, son algunos logros del gran científico naturista en el campo de la estética.

I. PATRIZI, *Della Poetica, La decia disputata*,
1586, pág. 27

1. Il furore, se fù da buona deità
inspirato, potè muovere la natura, ed
empierre l'anima, e'l poema; e ornarlo,
e formare l'arte in perfezione.

F. PATRIZI, *ibid.*, pág. 135

2. In nim luogo egli (Aristotile)
ha provato che favola e imitazione
sia tutta una cosa. E noi per con-
trario habbiamo provato, che molte
favole non hanno havuto imitazione...
Il poeta imitava non pure azioni ma
costumi eziandio e passioni d'anima...
Il poeta o esprime o describe o narra;
pensieri e discorsi e consigli e ragio-
nari e persone e cagioni e luoghi
e tempi e stagioni e temporali e cose
altre varie di natura e de'Dei; e altre
cose senza numero e vere e false et
finte e impossibili e presenti e passate
e future, grandi e piccole, varie e uni-
formi, in cielo, in aera, in acqua e in
terra e nello'nferno o nell'abisso, le
quali sotto questa sua azion non can-
giono.

F. PATRIZI, *Della Poetica, La decia Annmirabile*,
MS. Parma, Pal. 408. fol. 58 v-59
(Weinberg, pág. 774)

3. La poesia tutta habbia per og-
getto lo incredibile perché questo è il
vero fondamento del maravighioso, che
dece essere così principale oggetto
d'ogni poesia, che qual poeta non vi
mira, o non l'adopera cometta fallo
grandissimo nell'arte sua. non merite-
vole di niuna scusazione.

F. PATRIZI, MS. Parma, 417. fol. 106
(Weinberg, 785)

4. Dovrà il poeta però sempre
come il proprio ufficio suo e come

FUROR POETICUS

1. Este furor, cuando sea inspirado por dei-
dad favorable, puede cambiar la naturaleza y col-
mar el alma y el poema; y adornarlo y formar el
arte con toda perfección.

LA POESÍA NO ES IMITACIÓN

2. En ningún lugar dejó probado (Aristóteles)
que fábula e imitación sean la misma cosa. Mien-
tras nosotros hemos probado, por el contrario, que
muchas fábulas no han supuesto imitación. [...] Pues el poeta no imitaba acciones, sino costum-
bres, así como pasiones del alma. [...] El poeta ex-
presa, describe o narra pensamientos y discursos,
razonamientos y consejos, personas y razones,
tiempos, lugares, épocas, estaciones, y otras mu-
chas cosas de la naturaleza y de los Dioses; y aun
cosas innúmeras, verdaderas, falsas, fingidas, im-
posibles, presentes y pasadas y futuras, grandes y
pequeñas, diversas y uniformes, en el cielo, en el
aire, en el agua, en la tierra, en el infierno o el
abismo, las cuales, bajo el efecto de su acción
para nada cambian.

INCREDIBILE E MARAVIGLIOSO

3. Toda la poesía tiene por objeto lo increí-
ble, por cuanto esto es el fundamento verdadero
de lo maravilloso, cosa que debe ser objeto prin-
cipal de toda poesía: de modo que el poeta que
no lo observe y no lo ponga en obra cometerá fal-
ta grandísima en su arte, sin que le valga la me-
nor excusa.

LA REACCIÓN DE LOS LECTORES NO IMPORTA

4. El poeta, como lo propio de su oficio y su
fin propio, debe siempre intentar que sea admira-

a proprio fine, studiare di fare mirabile ogni soggetto ch'egli prenda per le mani, comunque la prendano i leggitori, ché non tutti son uguali.

F. PATRIZI, *Della Poetica*, 1586. pag. 91

5. Così il poeta nella sua mente l'esempio havendo il quale a niun'altra cosa di fuori sia simigliante, ed egli nondimeno co' versi suoi, così l'esprime, che paria altrui di vederlo. Ma espressione non è imitazione... E sì come il pittore può, co'suoi colori, rassomigliare cosa di arte o di natura, così può anche fingervi cosa che né in arte né in natura stata sia, ma da fantasia sua; nella primiera si dirà imitatore o rassomigliatore, ma non già farà tale nella seconda: ma solo l'espressione della sua fantasia. Al pari sembra che il poeta possa e far ritratto simigliante e che sia e possa anco esprimere quelle immaginazioni che dentro di sé egli ha concepite, molte fiato a niuna delle cose o artate o naturali o divine corrispondenti. Ma così quella imitazione, come questa espressione non è propria del poeta...

F. PATRIZI, MS. Parma, Pal. 417, fol. 20
(Weinberg, 783)

6. Egli (poeta) dee mirare... al proprio suo fine di eccitare meraviglia. e a questa indirizzare tutta la tessitura di mirabili nel suo poema, i quali della sua propria forma il vestono.

F. PATRIZI, *Della Poetica*, 1586. pag. 175

7. La favola. La cosa avvenuta. La cosa presente. Ciò che la fama porta. La credenza altrui. Il dovere. Quale debba essere. Il migliore. Il necessario. Il possibile. Lo impossibile. Il contingente. Il verissimile, εἰκόσ. Il credi-

ble el asunto que tome entre sus manos. sin importar cómo sean sus lectores, pues entre sí no todos son iguales.

LA POESÍA NO ES NI IMITACIÓN NI EXPRESIÓN

5. Así, el poeta, teniendo en su mente ese ejemplo que a ninguna otra cosa exterior debe asemejarse, lo expresa con sus versos de tal modo que ya a los otros les parece verlo. Mas expresión no es imitación... Y así como el pintor con sus colores puede hacer cosas que se asemejen a las del arte o la natura. también podrá fingir aquellas cosas que no han estado nunca ni en arte ni en natura sino en su fantasía, así en el primer caso se llamará imitador o asimilador, pero no en el segundo, que ya es sola expresión de su fantasía. É igualmente parece que el poeta puede hacer un retrato que sea semejante. y también expresar aquellas otras imaginaciones que concibe en sí, y que muchas veces no se corresponden a ninguna de las cosas artificiales o naturales. De lo cual resulta que ni aquella imitación ni esta otra expresión son propias del poeta...

DESPERTAR ADMIRACIÓN

6. El (poeta) debe tender (...) al propio fin de excitar a maravilla, enderezando a esto en su poema toda la textura de lo maravilloso que reviste a su obra de su propia forma.

DIECISÉIS TEMAS DE LA POESÍA

7. La fábula. El hecho sucedido. El hecho presente. Lo que cuenta la fama. Lo que otros creen. El deber. Lo que tendría que ser. Lo mejor. Lo necesario. Lo posible. Lo imposible. Lo contingente. Lo verosímil, εἰκόσ. Lo creíble, πιθανόν. Lo creíble y lo conveniente. Las cuales XVI

bile, πιθανόν. Lo incredibile e il convenevole. Le quali XVI qualità, se non tutte ad un soggetto accaggiono, tutte certamente a tutti accadano.

F. PATRIZI. *ibid.*, pág. 26

8. A me sembra che faccia forza a distinguere ch'altri furono poeti per sapienza. Altri per furore, per illuminazione divina. E altri per natural inclinazione... E altri furono poeti per arte, e dell'inventare e del verseggiare.

G. BRUNO. *De Umbris idearum*, II. I.
pág. 27

9. Considera mundum istum corporeum, partibus eius onmino similibus existentibus, formosum esse non potuisse. In variarum ergo connexionum partium pulchritudo manifestatur: et in ipsa varietate totius pulchritudo consistit.

G. BRUNO. *Sigillum sigillorum*,
(ed. Cfroerer. 1835-1836, 599)

10. Ordine chaos physicum in pulchrum mundi spectaculum est digestum.

G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, 573

11. Il principio, il mezzo ed il fine, il nascimento, l'aumento e la perfezione di quanto veggiamo è da contrarii, per contrarii, ne' contrarii, a contrarii.

G. BRUNO. *De vinculis in genere*. III. 643
(ed. 1879-1891)

12. Deus non habet in se pulchritudinem, quia non habet ordinatam compositionem; non hanc, quia non habet partes. Est autem pulchritudinis et vinculi fons, author et actor.

cualidades no atañen todas a un solo objeto. mas todas ciertamente les atañen a todos.

CLASES DE POETAS

8. Me parece necesario distinguir que unos fueron poetas por su sabiduría. otros por el furor de la divina iluminación. otros por inclinación natural... y otros por su arte de inventar y versificar.

PULCHRITUDO IN VARIETATE

9. Considera que este mundo corpóreo, siendo sus partes completamente similares. no ha podido ser hermoso. Por tanto, la belleza se revela en el engarce de partes distintas: la belleza de todo consiste en la variedad misma.

RELACIÓN ENTRE BELLEZA Y ORDEN

10. Gracias al orden. el caos físico ha sido transformado en el hermoso espectáculo del mundo.

LA BELLEZA DE LO OPUESTO

11. El principio, el medio y el final, el nacimiento, el aumento y la perfección de cuanto vemos resulta de contrarios, por los contrarios, en los contrarios y a los contrarios.

LA BELLEZA NO ES CUALIDAD DE DIOS

12. Dios no posee en sí la belleza. puesto que no tiene una composición ordenada; y no la tiene porque no tiene partes. La fuente, por el contrario, de la belleza y del vínculo es el autor y el actor.



29. FRANCESCO PATRIZI
Grabado del s. XVI.



30. GIORDANO BRUNO
Grabado del s. XVII.

13. *Natura varietate et motu vincit, et ars naturae aemulatrix vincula multiplicat, variat, diversificat, ordinat et successiva quadam serie componit.*

13. La naturaleza se impone gracias a la diversidad y el movimiento, y el arte, emulador de la naturaleza, intensifica, cambia, diversifica y ordena las conexiones y las dispone en una serie sucesiva.

14. *Potens est corporalis pulchritudo ut et mentem vinciat et adtollat; amor enim plures reddit poetas et heroes.*

14. La belleza corporal es capaz de contener y animar a la razón: el amor, en efecto, transforma a la mayoría en poetas y héroes.

15. *Caeli astra, viridia grata, cantus etc. movent, alliciunt, inclinant, non rapiunt; et in iis proprie amor non dicitur.*

15. Los astros del cielo, los jardines encantadores, los cantos y lo demás incitan, provocan, seducen pero no arrebatan, ni puede hablarse propiamente de «amor» en ellos.

16. *Est pulchri amor quo pulchri fieri volumus, est et pulchri amor quo pulchro potiri concupiscimus: primo modo amans id quo caremus, secundo et id quod habemus.*

16. Hay un amor de lo bello por el cual queremos volvernó hermosos, y hay otro por el cual descamos disfrutar de lo bello, amando, en el primer caso, aquello de lo que carecemos, y en el segundo, aquello que poseemos.

17. *Pulchritudo multiplex est.*

17. La belleza es múltiple.

18. *Neque est aliquid unum atque simplex et eiusdem quantitatis et qualitalis, quod omnibus placere aequé possit.*

18. No existe una belleza única y elemental, tanto de cantidad como de cualidad, que sea capaz de agradar a todos por igual.

19. *Indefinita ergo et incircumscripibilis omnim est ratio pulchritudinis et simili ratio iocundi atque boni.*

19. La razón de la belleza es, por tanto, indefinida e indescriptible, como le ocurre a la razón del placer y del bien.

20. Alia est pulchritudo unius speciei, alia alterius, alia unius generis, alia alius.

21. Cum pulchritudo in quadam simmetria constat, haec autem sit multiplex et innumerabilis numero ad multa supposita, non autem simplex, vinculum pulchritudinis non erit simpliciter sed ad aliquid. Immo sicut diversae species, ita et diversa individua a diversis vinciuntur; alia enim simmetria est ad vinciendum Socratem, alia ad Platonem, alia ad multitudinem, alia ad paucos; alii masculos, alii faeminam, alii viraginem, alii mollem adamant.

22. Nihil absolutum pulchrum..., sed ad aliquid pulchrum.

G. BRUNO, *Eroici Furori*. I
(*Opere*, ed. Wagner, II. 315)

23. Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son genî e specie di vere regole, quanti son genî e specie di veri poëti.

G. BRUNO, *Revens et completa ars
reminiscendi*, 529

24. Philosophi sunt quodammodo pictores, atque poëtae et philosophi. pictores philosophi et poetae. Non est enim philosophus, nisi qui fingit et pingit. Non est pictor nisi quodammodo fingat et meditetur. et sine quadam meditatione atque pictura poëta non est.

20. Una es la belleza de un género, otra la de otro, una de un género y otra de otro.

21. En vista de que la belleza depende de un «sistema de proporciones» (*simetría*). ésta ha de ser múltiple e infinita en su número con respecto a muchas cosas dependientes, pero no aislada: el atractivo de la belleza no existirá por sí solo, sino con relación a algo. Pues igual que las distintas especies, así también los distintos individuos son atraídos por cosas diversas: hay, en efecto, un sistema de proporciones susceptible de atraer a Sócrates, otro a Platón, otro a muchos y otro a pocos. Unos se enamoran de varones, otros de una mujer, otros de una virago, otros de un alcega.

22. Nada es absolutamente bello [...], sino que es bello con relación a algo.

TANTAS REGLAS CUANTOS POETAS VERDADEROS

23. Concluye, pues, que la poesía no nace de las reglas sino por levisimo accidente; en cambio las reglas derivan de las poesías; por lo que hay tantos géneros y especies de verdaderas reglas, cuantos géneros y especies existen de verdaderos poetas.

POESÍA. PINTURA. FILOSOFÍA

24. Los filósofos son en cierto modo pintores, los poetas, filósofos, y los pintores, filósofos y poetas. No puede existir, en efecto, un filósofo a no ser que imagine y pinte. No puede haber un pintor sin que, de alguna manera, imagine y reflexione, y no puede existir un poeta sin cierta reflexión ni pintura.

J. ZABARELLA, *Opera logica, De naturae
logicae libri duo*, ed. Postrema. Francofurti.
1626, págs. 95-96 (Tonelli, pág. 188)

25. Poetica... exigua et obscura
logicae pars est... toto in uso exempli
tradendo occupatur... Hominum mo-
res et affectiones quae in poematibus
introducuntur exempla sunt, quae imi-
tanda vel evitanda spectatoribus pro-
ponuntur... Poetae vero verba non
sunt argumentationes, quae debeant
alias hortari ad bene agendum, sed
sunt signa indicantia personarum mo-
res et affectiones, quae poeta imita-
tur, ut fictae illae affectiones et ficti
mores et fictae actiones exempla sint,
quae alii vel sequantur, vel fugiant.

G. GALILEI, Carta a L. Cardì da Cigoli, del 26.
VI, 1612 (*Opere*, 1901. IX, 340-343)

26. La scultura superi la pittura
in quella parte di rilievo che è sotto-
posta al tatto... Delle tre dimensioni,
due sole sono sottoposte all'occhio,
cioè lunghezza e larghezza, ... perchè
delle cose che appariscono e si veg-
gano, altro non si vede che la super-
ficie, e la profondità non può dall'oc-
chio esser compresa... Non essendo
dunque la profondità esposta alla
vista, non potremo d'una statua com-
prender altro che la lunghezza e la
larghezza... Conosciamo dunque la
profondità non come l'oggetto della
vista per sé e assolutamente, ma per
accidente e rispetto al chiaro e allo
scuro... Ma alla scultura il chiaro e lo
scuro lo dà da per sé la natura, ed
alla pittura lo dà l'arte: adunque
anche per questa ragione si rende più
ammirabile un'eccellente pittura di una
eccellente scultura... Quanto più
i mezzi, co quali si imita, son lontani
dalle cose da imitarsi, tanto più l'imi-
tazione è maravigliosa... Artificio-
sissima imitazione sarà quella che rap-
presenta il rilievo nel suo contrario,
che è il piano.

LA POÉTICA ES OBRA DE LA LÓGICA

25. La poética [...] es una pequeña y oscura
parte de la lógica. Se ocupa de enseñar todo lo re-
lativo al uso del ejemplo. [...] Los hábitos y senti-
mientos de los hombres que se introducen en los
poemas son ejemplos que se propone que han de
ser imitados o evitados por los lectores. Las pala-
bras del poeta no son realmente argumentaciones
que deban exhortar a otros a hacer el bien, sino
que son indicios que revelan las costumbres y los
sentimientos de las personas que el poeta imita,
de modo que las sensaciones, los hábitos y las ac-
ciones imaginadas son ejemplos que unos persi-
guen y otros evitan.

LA PINTURA Y LA ESCULTURA; EL TACTO Y LA VISTA

26. La escultura supera a la pintura en lo que
hace al relieve, que está sometido al tacto. [...] De
las tres dimensiones sólo dos se someten al ojo, a
saber anchura y longitud [...] porque de las cosas
que resultan aparentes y visibles no se ve otra cosa
que la superficie, mientras en cambio la profun-
didad no puede ser comprendida por el ojo. [...] No
estando, pues, la profundidad expuesta a nues-
tra vista, ante una estatua no podremos percibir
sino sólo la longitud y la anchura. [...] Así, cono-
ceremos la profundidad no por sí misma y abso-
lutamente, en tanto que objeto de la vista, sino
sólo por accidente y en relación a lo claro y a lo
oscuro. [...] Pero en el caso de la escultura lo cla-
ro y lo oscuro nos lo da la naturaleza por sí mis-
ma, mientras que en el caso de la pintura lo da
el arte: así, pues, también por esta razón se hace
más admirable una pintura excelente que una ex-
celente escultura. [...] Cuanto más lejos de la cosa
a imitar están los medios con que se imita, tanto
más maravillosa es dicha imitación [...] y la imi-
tación más artificiosa será aquella que representa
los relieves sobre el plano, su contrario.

Gli scultori copiano sempre et i pittori no; e quelli imitano le cose com'elle sono, e questi com'elle appariscono: ma perchè le cose sono in un modo solo, ed appariscono in infiniti, e vien perciò sommamente accresciuta la difficoltà per giugnere all'eccellenza della sua arte.

Los escultores copian siempre y los pintores no: aquellos imitan las cosas como son y estos tal como se ven: mas como las cosas son de un modo solo, pero se ven de infinitos modos, por la misma razón se acrecienta sumamente la dificultad para alcanzar la excelencia de su arte.

3. LA ESTÉTICA DE LOS INGLESES

I. SIDNEY

La estética moderna se inicia en Inglaterra hacia el año 1600, con Shakespeare y Bacon, o incluso un poco antes, a fines del siglo XVI, con la obra de Sidney.

Sir Philip Sidney (1554-1586), militar y diplomático de profesión, participó activamente en la lucha contra los españoles en los Países Bajos, perdiendo en el campo de batalla de Zutphen. De vocación, empero, fue poeta, aunque su famosa teoría de la poesía no constituyera más que un episodio de su vida. En efecto este poeta-soldado escribió una *Defensa de la poesía* (*The Defense of Poesie*), que le aseguraría un puesto en la historia de la estética, hacia el año 1581 (impresa en 1595)¹. La obra fue una respuesta a la dura crítica de la poesía realizada por el dramaturgo Stephen Gosson en su *Escuela de los abusos* (*School of Abuse*), 1579.

1. *La poesía es independiente de la naturaleza*. «Ningún arte le fue dado al ser humano —dice Sidney— que no tenga a las obras de la naturaleza por su objeto principal, en las cuales las artes no podrían existir». Este es el caso de la astronomía, la geometría, la filosofía, el derecho, la historia, la gramática, la retórica, la lógica o la física, o sea, de todas las artes en el amplio sentido medieval del término. Mas existe una excepción: «sólo el Poeta, desdendiéndose verse atado por dicha sujeción y elevando sobre el vigor de su inventiva, puede extenderse efectivamente hasta otra naturaleza al hacer ciertas cosas mejores que las producidas por ésta, o incluso nuevas formas que no existen en ella, como Héroes, Semidioses, Cíclopes, Erinnias, Furias y cosas semejantes. La misma naturaleza nunca presentó la tierra en tan ricos tapices como los que hicieron algunos de los Poetas, pues su mundo es de cobre, y sólo los Poetas nos lo ofrecen de oro»¹.

Lo expuesto no concierne, quizás, a todo aquello que suele llamarse poesía, pero seguramente atañe a los poetas de cierta clase, aquellos que no toman prestado «nada de lo que es, fue o será, sino que, guiados por un sabio juicio, en sus divinas reflexiones toman en consideración lo que puede y debe ser. Con razón estos poetas son llamados vates».

Así, pues, para Sidney el rasgo distintivo de la poesía era su independencia de la naturaleza, cosa que concebía como característica exclusiva de ella; así, no se la atribuía a la pintura (aunque llamara a la poesía «pintura hablada»).

¹ Nueva edición: Cambridge, 1904.

2. *La historia es superior a la historia y la filosofía.* Aparte de las tesis que acabamos de exponer, el tratado de Sidney contiene un parangón, que no establece la comparación de la poesía con la pintura o la escultura, sino con la historia y la filosofía, porque el autor creía que éstas son más afines a la poesía, y las primeras de las artes. Así, justifica la superioridad de la poesía alegando los siguientes argumentos: la poesía afecta con mayor fuerza, y conmueve más que la filosofía. Asimismo incita al bien más que la historia, porque muestra la virtud con los mejores colores: la historia en cambio, obligada a representar fielmente este mundo loco, con frecuencia causa temor a obrar bien y anima a la maldad².

Otro mérito de la poesía estriba —según Sidney— en el hecho de que es capaz de convertir en agradables las cosas más horribles, en ser la más antigua de las habilidades del hombre, en recoger de la historia lo mejor y en el hecho de que los filósofos mismos, como Platón o Boecio, adornaban la filosofía con las formas poéticas.

3. *Defensa de la poesía.* En cuanto a los reproches hechos a la poesía desde hacía siglos, Sidney no juzgaba acertado ninguno de ellos:

a) ¿Que el hombre tiene cosas más importantes que hacer? No, la poesía no es una ocupación fútil, puesto que puede inducir al bien: «imposible gastar la tinta y el papel de forma más útil».

b) ¿Que la poesía miente? Al contrario, «de todos los escritores bajo el Sol, el Poeta es el menos mentiroso»³. Mienten hasta los astrónomos y geómetras, afirmando cosas que luego resultan falsas. La situación de la poesía es, pues, mejor que la de la ciencia. Sidney repite lo que otrora dijera Boccaccio: «El Poeta, como no afirma nada, tampoco miente nunca; todos comprenden que la poesía contiene “imágenes de aquello que debería ser” y no “relatos de lo que ha sido”».

c) ¿Que la poesía ejerce mala influencia sobre el hombre, despertando en él deseos irrealizables y conduciendo su imaginación hacia malos caminos? No es la poesía la que induce al hombre a hacer mal uso de la razón, sino que más bien la razón hace mal uso de la poesía⁴. Se puede usar mal de cualquier cosa, incluso las mejores.

Las tesis de la poética de Sidney pueden así reducirse a dos: 1. Las obras de la poesía son independientes de la naturaleza. 2. La finalidad de la poesía es moral. La primera era una tesis relativamente nueva, correspondiendo al espíritu del 1600, mientras que la segunda era completamente conservadora. Sidney mostró cierta ingeniosidad en la manera de exponer sus tesis, pero su concepción de la poesía como independiente de la naturaleza carecía de precisión, y los cíclopes y las furias no eran por cierto ejemplos de lo más acertados.

Sidney formuló sus tesis muy radicalmente, pero luego estableció ciertas condiciones y excepciones. Así, al principio afirmaba que la poesía es independiente de la naturaleza, pero más tarde distinguió —a la manera platónica— entre poesía «eikástica» y poesía «fantástica», teniendo a la primera (modelada en la naturaleza) por superior. Y si sostenía que la poesía tiene finalidades morales, luego la evaluaba desde un punto de vista estético, lamentando que «los infelices no oigan su armonía», o, en términos poéticos: «infelices aquellos que nacieron demasiado cerca de la ruidosa catarata del Nilo, y no oyen la música de la poesía, semejante a la música de las esferas» (*planet-like musicke of Poetry*).

1. *La belleza y el arte.* También los protagonistas de los dramas y comedias de Shakespeare expresan más de una idea de índole estética^b; son éstas, claro está, unas ideas episódicas, pero también abundantes, repetidas además en los sonetos. Así, encontramos una loa de lo bello en el poema de *Venus y Adonis*, (v. 1020): «Muerta la belleza, vuelve el negro caos» (*And, beauty dead, black chaos comes again*) y en *El Mercader de Venecia* (v. 1): «El hombre que carece de música y no se emociona con la armonía de los dulces sonidos, es apto para las traiciones». En *Romeo y Julieta* hay una frase que dice: *Beauty too rich for me, for earth too dear*, pareciendo significar que la excesiva belleza es un fenómeno innatural que está por encima de las posibilidades del hombre. Asimismo, podemos incluir en la estética de Shakespeare la alabanza de la vista como sentido más sensible a la belleza, hecha por Aquiles en *Troilo y Criseida* (III, 3), y más claramente aún en *Trabajos de amor perdidos*, donde se afirma que el ojo es juez de lo bello⁵; el «juicio del ojo», es decir, una expresión idéntica a la expresada por Miguel Ángel. Pero aparte de las opiniones concernientes a lo bello, hay en la obra shakespeariana múltiples juicios sobre el arte y la poesía, especialmente aquellos que hacen referencia a su duración: «¡Ni el mármol ni los dorados monumentos de los príncipes sobrevivirán a esta potente rima!» (*Soneto 55*). Y otro tanto en otros tres sonetos: «Toda belleza pierde tarde o temprano, mas nada ajará tu eterna primavera» (*Soneto 18*; y también 12 y 55). Luego en el *Soneto 66*, Shakespeare glorifica la libertad del arte. Pero de lo que trata sobre todo el gran dramaturgo es de la relación entre el arte y la naturaleza. Así, de lo que dice por boca de sus protagonistas podemos distinguir las cinco tesis que siguen:

2. *Relación entre el arte y la naturaleza.* A. La primera tesis sostiene que la naturaleza es modelo para el arte. Mas, ¿qué naturaleza? El concepto shakespeariano de naturaleza no es ya tan metafísico como el de los teóricos italianos del siglo XVI. Así, Hamlet pone como modelo para los artistas (actores) no lo divino o poderoso de la naturaleza sino su modestia, *the modesty of nature* (III, 2)⁷. El rasgo esencial de la naturaleza reside —a juicio de Shakespeare— en su vivacidad, por lo que en numerosas ocasiones la contrapone a las estatuas desprovistas de vida (en *A buen fin no hay mal principio*, IV, 2; en *Cimbelino* y en *Otelo*).

B. En el *Cuento de Invierno*, al hablar del cultivo de las flores, Políxenes acepta que existe un arte parecido a la naturaleza y tan creativo como ella, pero «es que el arte es en sí naturaleza» (*the Art itself is Nature*)⁸. Ésta es probablemente la opinión fundamental y más significativa de Shakespeare sobre el arte, que arroja mucha luz sobre su propia creación. Si lo característico de la naturaleza es la vida, la tesis de que el arte es naturaleza significa que el arte crea vida.

C. La tercera de las tesis shakespearianas va más lejos aún: el arte supera a la naturaleza. Si bien es verdad que Shakespeare se pregunta si hay autor que sepa mostrar la belleza como lo hacen los ojos de una mujer⁶, también lo es que en el *Cuento de invierno* afirma que el arte complementa a la naturaleza, y que la transforma y corrige. Y esto lo hace gracias a la imaginación, siendo ella la que proporciona vida a

^b K. Woermann, *Shakespeare und die bildenen Künste*, en: *Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, t. XLI, núm. 3, 1930. A. H. R. Fairchild, *Shakespeare and the Arts of Design*, en: *The University of Missouri Studies*, t. XII, 1, 1937.

las cosas, ya que obra más eficazmente que la naturaleza: «vemos a la imaginación sobrepujar a la Naturaleza» (*we see the fancy outwork nature, Antonio y Cleopatra*)⁹. En *Timón de Atenas* dice Shakespeare que el arte enseña (*tutors*) a la naturaleza, que sus productos —aunque artificiales— son más vivos que la naturaleza, que tienen una vida más viva que la vida (*livelier than life*)¹⁰. Y en *La violación de Lucrecia* añade que el arte, para escarnio de la naturaleza, ha sabido infundir una ilusión de vida a mil objetos dolientes (v. 1374)¹¹.

D. Pero ¿con qué medios logra el arte sus fines? Especialmente, mediante la verdad: «¡Cuánto más bella parece la belleza con el dulce ornamento que le da la verdad!» —dice Shakespeare— en el *Soneto* LIV¹². Pero tampoco excluye la posibilidad de valerse el arte de la ilusión, de los productos de la imaginación. Bien al contrario, reconoce que el arte precisa de ellos. Y ésta es la cuarta tesis de Shakespeare concerniente a la relación entre arte y naturaleza. En *El sueño de una noche de verano* Teseo asegura que «el ojo todo lo observa, desde el cielo a la tierra y de la tierra al cielo; y así como la imaginación da cuerpo a las formas de cosas desconocidas, la pluma del poeta varía sus figuras y les otorga una etérea nada, un nombre, un lugar donde habitar. ¡Tales ardidés tiene la fuerza de lo imaginario!»¹³. Hermoso delirio, cielos y tierra, objetos desconocidos a los que el poeta ofrece una morada etérea, junto con el poder de la imaginación, constituyen toda una teoría ilusionista del arte expresada en breves términos poéticos. El poeta resumía en ellos las ideas que otros prosistas desarrollaban en sus extensos volúmenes.

Asimismo, hay toda una teoría de la poesía y del arte en aquella escena de *Como gustéis* (III, 3) en la que a la pregunta de si las palabras poéticas son verdaderas y honestas, el bufón contesta que con toda seguridad no lo son, porque «la poesía más verdadera es la que más finge»¹⁴.

E. Y, finalmente, la quinta tesis shakespeariana con relación al arte y la realidad sostiene que la verdadera poesía no pertenece a la vida real. Éste es el sentido de la famosa frase de Hamlet (II, 2): «¿Y qué es Hécuba para él, o él para Hécuba, que así tenga que llorar sus infortunios?».

3. *Una estética romántica.* Lo que sobre la belleza y el arte dicen los protagonistas shakespearianos constituye sólo la mitad de su teoría estética. La otra mitad es la estética implicada en sus dramas y comedias, y ambas mitades coinciden y concuerdan, especialmente en lo que atañe al problema fundamental de la relación entre el arte y la naturaleza. Así, la opinión que expresa el dramaturgo en *Cuento de invierno* de que «el arte es en sí Naturaleza» se refiere a su propio arte, un arte que aspira a ser, que ya es «naturaleza», porque da «vida viva» a sus productos. En una elegía dedicada a Shakespeare dice Ben Jonson que frente a los dramas shakespearianos dejan de gustar los antiguos, porque en comparación con aquéllos resultan artificiales o muertos, como si estuvieran fuera de la naturaleza (*as if they were no of nature's family*).

En incontables ocasiones se ha afirmado que Shakespeare no es un clásico sino un romántico. Pero en su tiempo se desconocía, por supuesto, la oposición entre «clásico» y «romántico», y la única estética existente por entonces, y que Shakespeare pudo conocer, era la estética clásica con su sistema de reglas generales, con la que su teatro es incompatible.

La estética clásica era lo suficientemente general para admitir diversas variantes; con ciertas modificaciones, pudo abarcar incluso el arte manierista o el barroco. Pero

para que cupieran en ella las obras de Shakespeare tendría que abarcar también el arte romántico, y esto es muy difícil, dadas las grandes diferencias entre el arte clásico y el romántico, con su espiritualismo, sus posturas emocionales, su predominio del espíritu sobre la forma, de la imaginación sobre las reglas y de lo vivo sobre lo estático. Y si no es imposible imaginar una estética que incluya al arte clásico y al romántico, no parece sin embargo que se pueda crear ampliando tan sólo la estética clásica.

III. BACON

1. *La poesía, junto a la historia y la ciencia.* A diferencia de la mayoría de los filósofos del siglo XVI, con su lastre antiguo-medieval, Francis Bacon (1561-1626) —gracias a su empirismo y pragmatismo, al fundar consecuentemente la ciencia en la experiencia y asociar ésta con la práctica— fue ya un filósofo completamente moderno. Y lo más inesperado es que un puesto relevante en su filosofía empírica lo pudiera ocupar la poesía, pese a no considerarla sino un mero producto de la imaginación.

Bacon distinguió tres clases de productos del intelecto, correspondientes a las tres funciones del mismo: la razón, la memoria y la imaginación. El producto de la razón será la ciencia, y de la memoria, la historia. Ambas tienen por objeto a la naturaleza y la sociedad, y la diferencia entre ellas reside en el hecho de que la ciencia formula aserciones generales y la historia describe hechos particulares. En cuanto a la poesía, el tercer producto del intelecto, es precisamente obra de su tercera facultad, la imaginación¹⁵. Pero Bacon no considera a la imaginación como «seductora de las mentes» (como lo hiciera Platón). Al contrario, este filósofo empírico cree que tanto ella como la poesía son necesarias para el hombre, y así trata de la poesía en su obra dedicada al análisis de las ciencias, *De dignitate et argumentis scientiarum* (1623), cuya versión primitiva en inglés tenía por título *Advancement of Learning* (1605).

2. *Lo específico de la poesía.* La poesía, en tanto que producto de la imaginación, goza de libertad y no se ve limitada por las reglas: *works by chance, not by rule*; obra libre y espontáneamente, *ad libitum, ad placitum*¹⁶.

Y puesto que no está limitada por la realidad, inventa cosas nuevas, al menos parcialmente; ideando «matrimonios y divorcios», hace combinaciones inexistentes en la realidad, y así excede los límites de lo que en ella ocurre¹⁶. Prácticamente, sus productos no son sino «sombras de las cosas, ilusiones (*deceptiones*); pero las ilusiones figuran entre los placeres del hombre», observa Bacon.

Este mundo ilusorio creado por la poesía debería ser, y es hasta cierto punto, más perfecto que el real; así es distinto y extraordinario, es el mundo que más conviene al hombre; satisface su mente con las sombras —porque no puede hacerlo de otra manera—, pero al fin la satisface; *animo umbris satisfacit, cum solida habere non possit*. Además, proporciona a las cosas la hermosura, el orden, la diversidad y la grandeza que ellas por sí mismas no poseen; depara al hombre sorpresas, frente a la monotonía de la vida; enmienda la historia, introduciendo en ella la justicia de que en realidad carece; *corrigit historiam secundum meritum*; y adapta las cosas a los anhelos del hombre, y no los anhelos a la realidad, como hace la razón. Con todo ello la imaginación y la poesía no sólo alegran la mente sino que también la elevan y mejoran.

En su sistema de funciones y productos del intelecto, Bacon coloca así la poesía «junto a la historia», porque la poesía toma de la historia su contenido —para transformarlo a su manera—, y porque es una «libre imitación de la historia». Además, la poesía y la historia tienen un objeto común que son las cosas y acontecimientos individuales: *poesis individuorum est*. Ésta es una de las cualidades que diferencia la poesía de la ciencia *stricto sensu*, ya que esta segunda generaliza acontecimientos particulares.

Bacon comprendía además la ambivalencia del término «poesía», que se usaba en sentido verbal y material. En un sentido, lo distintivo de la poesía es la forma versificada; y en el segundo, la fábula, que es ficticia. En el primer sentido, entiéndese por poesía cualquier poema; y en el segundo, cualquier ficción. Y no es necesario que lo que significa poesía en un sentido lo signifique también en otro, pues la ficción puede ser expresada también en prosa, y los acontecimientos verídicos en verso.

Así, pues, ¿cómo evaluar la poesía? Aquí es donde Bacon aparece indeciso. Por un lado, la poesía es para él una cuestión importante que cumple nobles objetivos, y otorga grandeza de alma (*animi magnitudo*) pero, por otro, la tiene por un placer o un juego de la imaginación, más que por fruto de su trabajo¹⁹.

Las concepciones poéticas de Bacon, el tratar la poesía como cuestión de imaginación, ficción y libertad y el abandono de la interpretación mimética de la misma, eran concepciones atrevidas y modernas. En sus disquisiciones sólo hay una cosa que parece difícil de comprender: ¿por qué incluyó la poesía en la «doctrina», junto con la ciencia y con la historia? Porque «doctrina» quería decir «saber», y la clasificación de la poesía como un saber correspondía a la concepción tradicional: dado que la poesía reproduce la realidad, contiene ciertos conocimientos de ella. Pero esto queda en desacuerdo con la tesis de que la poesía es campo de la ficción y la fantasía. La única explicación a esta incongruencia es que Bacon creó una nueva concepción de la poesía, pero conservó el viejo término de «doctrina», que en este caso no debería entenderse como «saber» sino como «idea». Y entre los «productos de la idea» figurarían la ciencia, la historia y la poesía.

3. *La pintura y la música*. En el sistema de Bacon, las artes ocupan una posición harto distinta a la de la poesía; éstas no son —a su modo de ver— cuestión de conocimiento, sino formas de suministrar —y obtener— un bien. En lo que respecta a los bienes corporales, Bacon distingue cuatro tipos: la salud, la belleza, la fuerza y los placeres¹⁸. De la salud se cuida la medicina, de la belleza la cosmética, de las fuerzas el atletismo y del placer las artes hedonísticas (*artes voluptuariae*). Esta última clasificación está formada por un conjunto de artes que se distinguen unas de otras según los sentidos¹⁷: así, la pintura proporciona mayor placer a los ojos, y la música al oído. Pero junto a la pintura Bacon enumera otras artes que agradan a los ojos, como son las que determinan la forma y magnitud de los edificios, jardines, ropas, utensilios, etc.

Además, debido a que las artes plásticas apelan a los sentidos más nobles y más experimentados, pueden ser incluidas entre las artes liberales. Por ello, aunque Bacon las concibiera de manera distinta que a la poesía, advertía cierta afinidad entre ellas, especialmente entre la poesía y la pintura, que también es obra de la imaginación y consiste en una libre composición de las cosas¹⁶. Lo bello, lo novedoso, la libertad, no caracterizan a todas las artes cultivadas por el hombre, pero sí son carac-

terísticas de la pintura y de la música, por lo que las mismas constituyen en cierto modo los confines del arte y la poesía.

Bacon elaboró además una tesis de carácter historiosófico¹⁷ según la cual en las sociedades jóvenes se da primacía a las artes marciales, en las maduras, a las artes liberales y en las decadentes, a las hedonísticas. Y viendo el florecimiento de las artes plásticas y musicales, suponía que la suya era una época decadente.

4. *La belleza sin reglas.* Bacon escribió sobre poesía en una docta obra redactada en latín, mientras que el problema de lo bello lo trató en sus *Ensayos*, escritos en inglés, muy leídos y reeditados varias veces a lo largo de su vida (1597, 1598, 1604, etc.).

El juicio de Bacon acerca de la belleza es parecido a su concepción de la poesía y de las artes, cosa natural, ya que lo bello era para él un rasgo esencial de la poesía y de las artes colindantes: así, entendía la poesía como una cuestión de la imaginación, mientras que la belleza, a su modo de ver, no podía definirse mediante reglas.

«No hay ninguna belleza superior que no posea alguna rareza en las proporciones.» Esta opinión de Bacon²⁰ era frontalmente contraria a la concepción tradicional; así, sostenía que la regularidad no es condición indispensable de lo bello, que las cosas bellas no siempre tienen las mismas proporciones y que no hay reglas invariables de lo bello. Por ello criticó a Durero, por construir figuras humanas *more geometrico*, mientras afirmaba que semejantes figuras no le gustan a nadie salvo al artista que las ha pintado. Cuando un pintor pinta un buen cuadro y el músico compone una perfecta melodía, no lo hacen conforme a reglas, sino empleando «cierta clase de argucia», porque con este procedimiento se puede crear un rostro más hermoso que cualquier otro. Era ésta una idea parecida a la que a fines del siglo XVI ya había sido enunciada en Italia y que afirmaba que, aparte de proporciones regulares y calculables, la belleza requiere aquella cosa tan indefinible que se llama gracia.

Bacon fue también uno de aquellos pensadores que no compartían la creencia tradicional de que se puede pintar un rostro perfecto «tomando las mejores partes de diversos rostros», rechazando por ello esta teoría ecléctica o selectiva de lo bello, de raíces antiguas, tan respetada por los escritores y artistas del Renacimiento, con Rafael a la cabeza.

5. *El funcionalismo.* A propósito de sus ensayos sobre la construcción y los jardines, esbozó Bacon una teoría funcional de las artes. «Las casas se construyen para vivir en ellas, y no para mirarlas»; por tanto, la comodidad debe tener preferencia ante la armonía de las formas, a no ser que se puedan lograr ambas.

«Dejad pues esa excelente construcción de casas destinadas sólo a la belleza a los palacios encantados de los poetas, los cuales los construyen con tan pequeño coste»²¹.

Era la suya una teoría parecida al moderno funcionalismo, pero sólo parecida, porque ésta sostiene que la comodidad es preferible a la belleza, mientras que el funcionalismo asegura que (en algunas artes) lo más bello consiste precisamente en lo cómodo.

6. *Sencillez y comodidad.* Otras ideas acerca del arte y de lo bello expresadas en los ensayos no tienen ya un carácter teórico sino más bien testimonian los gustos del autor, mostrándose Bacon decidido partidario de la sencillez. Así, de las adornadas fuentes de los jardines opina que son cosas bonitas que se pueden ver, mas que no aportan nada a la salud ni dan satisfacción alguna; y de las construcciones y



31. GIACOMO ZABARELLA
 Grabado de fines del s. XVI.



32. SIR PHILIP SIDNEY
 Grabado de P. Elstracke-C. Holland, fines del s. XVI.

residencias barrocas de su tiempo dice que no hay en ellas ni un solo cuarto que le parezca bello.

Bacon advertía una mayor concentración de la belleza en las cosas vivas, lo cual sale a relucir en su afirmación de que «la mejor partícula de lo bello es aquella que no sabe expresar la pintura». Así, asociaba (como Castiglione) la belleza del hombre con la espontaneidad de su conducta, la cual, para gustar, «no debe ser retraída ni demasiado estudiada, sino bastante libre de gestos y movimientos». En los jardines criticaba el estilo italiano-francés, muy en boga en su época, con los árboles recortados representando diversas figuras; éstas, a su juicio, eran cosas «de niños». En cambio le gustaban los grandes espacios dotados de vegetación fuerte y salvaje, y creía que no hay «cosa más agradable para el ojo que la verde hierba debidamente recortada». En este aspecto Bacon fue un precursor de Chambers y de los «jardines ingleses» que conquistarían Inglaterra, y luego toda Europa, en el siglo XVIII.

En la arquitectura Bacon gustaba tanto del gótico (muy vivo todavía en Inglaterra) como del llamado palladianismo que por entonces introducía en su tierra Inigo Jones. Así, pues, por un lado reclamaba que el palacio tuviera varias torres y torrecillas, vidrieras en las ventanas (como en el gótico), y por otro, que en el tejado hubiera balaustradas y estatuillas, logias en las plantas superiores, y además un patio rodeado de columnata con estatuas en medio (como en las obras de los clásicos, en las de Palladio y en las de Jones). Además respondían a estos postulados de Bacon muchos palacios ingleses como el Wollaton Hall (1580) o la Montacute House (1600).

7. *Shakespeare y Bacon.* La estética de Bacon dista mucho de la tradicional, de inspiración antigua, que se remontaba a Platón y Aristóteles, una tradición extraordinariamente duradera, conservada tanto por los artistas como por los filósofos.

Y frente a ella, una belleza viva, incalculable, que no se presta a generalizaciones; y un arte al servicio de la vida, que precisa de libertad y novedad, eran las tesis fundamentales de Bacon⁶, bastante similares a las de Shakespeare. En efecto, el poeta y el filósofo las expresaban de distinta manera, pero percibían los problemas estéticos de modo parecido. Pero por el momento sus teorías no tuvieron seguidores, y la teoría del arte y de la poesía volverían durante todo un siglo a las tesis tradicionales.

Q. TEXTOS DE SIDNEY, SHAKESPEARE Y BACON

SIR PHILIP SIDNEY, *The Defence of Poesie*,
1954, pág. 10

SÓLO LA POESÍA ES SUPERIOR
A LA NATURALEZA

1. There is no art delivered unto
mankind that hath not the workes
of nature for his principall object,

1. Ningún arte le fue dado al ser humano que
no tenga a las obras de la naturaleza por objeto
principal, sin las cuales las artes ni existir podrían.

⁶ La digna admirable teoría baconiana de la poesía es a la vez sensiblemente defectuosa. Ya hace tiempo que Kuno Fischer, en *Bacon*, pág. 23, llama la atención sobre el hecho de que Bacon concebía la poesía como un tipo de historia (*per poesin intelligimus historiam confictam*) en la que cabían la epopeya y el drama, mas no la lírica, que tal vez sea su género más importante. Fischer opina que Bacon en realidad no sabía explicar su condición y función, por lo que nunca la mencionaba, como si la poesía lírica no existiera en absoluto.

without which they could not consist... Only the Poet disdainng to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect into an other nature: in making things either better than nature bringeth forth, or quite a new, forms such as never were in nature: as the Heroes, Demigods, Cyclop, Arnyieres, Furies and such a like... Nature never set forth the earth in so rich tapestry as diverse Poets have done... Her world is brassen, the Poets only deliver a golden.

PH. SIDNEY. *ibid.*, pág. 31.

2. Poetrie ever sets vertue so out in her best cullours, making fortune her well wayting handmayd, that one must needs be enamoured of her. The Historie beeing captived to the trueth of a foolish world, is many times a terror from well-doing and an encouragement to unbridled wickedness.

PH. SIDNEY. *ibid.*, pág. 53

3. Of all writers under the Sunne, the Poet is the least lyer... For the Poet, he nothing affirmeth and therefore never lieth.

PH. SIDNEY. *ibid.*, pág. 57

4. And not say, that Poetrie abuseth mans wit, but that mans wit abuses Poetrie.

SHAKESPEARE. *Love's Labour's Lost*, II, 1, 15

5. Beauty is bought by judgment
[of the eye,
Not utter'd by base sale of chapmen's
[tongues.

[...] Sólo el Poeta, desdennando verse atado por dicha sujeción y elevándose sobre el vigor de su inventiva, puede extenderse efectivamente hasta otra naturaleza, al hacer ciertas cosas mejores que las producidas por ésta o incluso nuevas formas que no existen en ella, como Héroes, Semidioses, Cíclopes, Erinnias, Furias y cosas semejantes. [...] La misma naturaleza nunca presentó la tierra en tan ricos tapices como los que hicieron algunos Poetas. [...] Pues su mundo es de cobre y sólo los Poetas nos lo ofrecen de oro.

LA POESÍA INDUCE A LA VIRTUD EN MAYOR MEDIDA QUE LA HISTORIA

2. La Poesía presenta siempre a la virtud en sus mejores colores, enriqueciéndola además con tan feliz artificio que uno se ve forzado a enamorarse de ella. La Historia, por su parte, prisionera de la verdad de un mundo loco, hace que muchas veces temamos obrar bien, mientras que anima en cambio a la maldad desenfrenada.

EL POETA NO MIENTE

3. De todos los escritores bajo el Sol, el Poeta es el menos mentiroso [...] pues el Poeta, como nada afirma, tampoco miente nunca.

LA CULPABLE NO ES LA POESÍA, SINO EL HOMBRE

4. Y no se diga que la Poesía injuria a la razón humana, sino más bien que la razón humana injuria a la Poesía.

EL JUICIO DEL OJO

5. Se adquiere la belleza por el juicio del ojo, que en verdad no la expende a bajo precio la lengua de un cualquiera.

6. For where is any author in the
[world
Teaches such beauty as a woman's
[eye?

SHAKESPEARE. *Hamlet*, III, 2

7. Let your own discretion be your
tutor: suit the action to the word, the
word to the action; with this special
observance that you o'erstep not the
modesty of nature; for anything so
overdone is from the purpose of play-
ing, whose end, both at the first and
now, was and is, to hold as'twere,
the mirror up to nature; to show
Virtue her own feature, Scorn her
own image, and the very age and
body of the time his form and pressure.

SHAKESPEARE. *The Winter's Tale*. IV, 3

8. PERDITA: For I have heard
[it said
There is an art which in their piedness
[shares
With great creating nature.
POLIXENES: Say there
[be;
Yet nature is made better by no mean
But nature makes that mean: so, over
[that art,
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes... this is an art
Which does mend nature, change it
[rather, but
The art itself is nature.

SHAKESPEARE. *Anthony and Cleopatra*, II, 2

9. O'er-picturing that Venus,
[where we see
The fancy outwork nature.

6. ¿Habrá acaso un autor en todo el mundo
que enseñe la belleza como lo hace un ojo de mu-
jer?

RELACIÓN ENTRE LA NATURALEZA
Y EL ARTE

7. Dejad que vuestra propia discreción sea
vuestra guía: que la acción vaya siguiendo a la pa-
labra y la palabra a la acción, atendiendo especial-
mente a no rebasar la modestia de la naturaleza:
pues todo lo exagerado queda fuera de propósito,
cuyo fin, tanto en su origen como ahora, era y es,
por decirlo de algún modo, presentar un espejo
de la naturaleza, mostrando su propio aspecto a
la Virtud, su imagen al Escarnio y al cuerpo y a
la edad de cada época su silueta y su forma ver-
daderas.

EL ARTE TRANSFORMA LA NATURALEZA

8. PERDITA: He oído decir que existe un
arte que participa en su colorido de la gran crea-
ción de la naturaleza.

POLIXENES: Dicen que lo hay; mas la natura-
leza no es en modo alguno superable, sino por sí
misma: así, ese arte que rebasa según decís la na-
turealeza, no es sino un arte hecho por la propia
naturealeza. [...] En efecto, existe un arte que en-
mienda a la propia naturealeza, o mejor dicho, la
transforma, pero es que el arte es en sí naturealeza.

9. Superando a la pintura de esa Venus, en
la que vemos a la imaginación sobrepujar a la na-
turealeza.

10. THE PAINTER: It is a pretty
[mocking of the life.
Here is a touch; is't good?
THE POET: I'll say
[of it,
It tutors nature: artificial strife
Lives in these touches, livelier than
[life.

SHAKESPEARE. *The Rape of Lucrece*. 1374

11. In scorn of nature, art gave
[lifeless life.

SHAKESPEARE. *Soneto LIV*

12. Oh, how much more doth
[beauteous seem
By that sweet ornament which truth
[does give!

SHAKESPEARE. *Midsummer Night's Dream*.
V, 1

13. The Poet's eye, in a fine frenzy
[rolling,
Doth glance from heaven to earth,
[from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's
[pen
Turns them to shapes, and gives to
[airy nothing.
A local habitation, and a name.
Such tricks bath strong imagination.

SHAKESPEARE. *As You Like It*, III. 3

14. AUDRY: I do not know what
„poetical“ is. Is it honest in deed and
word? Is it a true thing?
TOUCHSTONE: No, truly, for the
truest poetry is the most feigning...
If thou wert a poet, I might have some
hope thou didst feign... Honesty cou-
pled to beauty is to have honey a sauce
to sugar.

10. EL PINTOR: Es un lindo remedo de la
vida. La pincelada, ¿está bien?

EL POETA: Diría que es maestra de la natura-
leza: el artístico esfuerzo está viviendo en esas pin-
celadas, más vivo que la vida.

EL ARTE DA VIDA A LA NATURALEZA

11. Para escarnio de la naturaleza, el arte da
la vida a lo sin vida.

LA BELLEZA DE LA VERDAD

12. ¡Oh, cuánto más bella parece la belleza
con el dulce ornamento que le da la verdad!

LA IMAGINACIÓN DEL POETA

13. El ojo del Poeta, girando en penetrante
frenesí, todo lo observa desde el cielo a la tierra
y de la tierra al cielo; y así como la imaginación
puede dar cuerpo a las formas de cosas que son
desconocidas, la pluma del poeta varía sus figuras
y les otorga una efímera nada, un nombre, un lu-
gar donde habitar. ¡Tales ardidés tiene la fuerza
de lo imaginario!

LAS MENTIRAS DE LA POESÍA

14. AUDRY: No sé qué es la «poética». ¿Es
algo honesto, de obra y de palabra? ¿Es quizá algo
conforme a la verdad?

TOUCHSTONE: No por cierto, que la poesía
más verdadera es la que más finge. Si tú fueras
poeta, tendrías la esperanza de que fueses falsa. [...] La honestidad acoplada a la belleza es como echar-
le miel a una salsa hecha de azúcar.

15. Partitio doctrinae humanae ea est verissima, quae sumitur ex triplici facultate animae rationalis, quae doctrinae sedes est. Historia ad memoriam refertur, poësis ad phantasiam, philosophia ad rationem. Per poësim autem hoc loco intelligimus non aliud, quam historiam confictam sive fabulas... Poësis eo sensu, quo dictum est, etiam individuorum est, confictorum ad similitudinem illorum, quae in historia vera memorantur; ita tamen, ut modum saepius excedat, et, quae in rerum natura nunquam conventura, aut eventura fuissent, ad libitum componat et introducat; quemadmodum facit et pictoria. Quod quidem phantasiae opus est.

F. BACON, *De dignitate et argumentis
scientiarum*, II. 13. Opera omnia, 1694

16. Jam ad poësim veniamus. Poësis est genus doctrinae, verbis plerumque adstrictum, rebus solutum et licentiosum: itaque, ut initio diximus, ad phantasiam refertur, quae iniqua, et illicita prorsus rerum conjugia et divortia comminisci, et machinari solet. Poësis autem duplici accipitur sensu, quatenus ad verba, vel quatenus ad res respiciat. Priore sensu sermonis quidam character est; curmen enim styli genus, et elocutionis formula quadam, nec ad res pertinet: nam et vera narratio carmine, et ficta oratione soluta conscribi potest. Posteriore vero sensu, constituimus cam, ab initio, doctrinae membrum principalem eamque juxta historiam collocavimus, cum nihil aliud sit, quam historiae imitatio ad placitum.

LA POESÍA ES CUESTIÓN DE IMAGINACIÓN

15. La división más auténtica de la cultura humana es la que se establece a partir de la triple facultad del alma racional, que es el fundamento de la cultura. La historia se basa en la memoria, la poesía en la imaginación y la filosofía en la razón. En este tratado no entendemos por poesía otra cosa que la historia inventada o las fábulas. [...] La poesía, en el sentido que se acaba de mencionar, es también propia de acontecimientos individuales imaginados a semejanza de aquellos que se recuerdan en la historia real; de tal modo, que con frecuencia traspasa los límites y dispone e introduce a su capricho acontecimientos que no se ajustarían nunca a la naturaleza de las cosas o que nunca sucederían, igual que hace también la pintura. Esto, ciertamente, hay que atribuirlo a la imaginación.

DOS SIGNIFICADOS DEL TÉRMINO «POESÍA»

16. Pasemos ahora a la poesía. La poesía es un género de saber, restringido generalmente a las palabras, y desligado y libre con respecto a las cosas, de tal manera que, como hemos dicho al comienzo, se basa en la imaginación, la cual suele mezclar y pergeñar matrimonios y divorcios de las cosas completamente escabrosos y prohibidos. Mas la poesía se entiende en un doble sentido, según se refiere a palabras o a cosas. En el primer sentido se da una cierta originalidad del discurso: el poema, en efecto, es un género de obra literaria, una cierta regulación rítmica de la expresión, pero no concierne a las cosas. Pues puede escribirse tanto una narración verídica en un poema como un relato imaginario en prosa. En cambio, en el segundo sentido, convenimos en que la poesía es, desde el comienzo, una parte primordial del saber, y la colocamos junto a la historia, puesto que no es otra cosa que una imitación libre de la historia.

17. Postremo accedimus ad artes voluptuarias. Eae secundum sensus ipsos dispersitae sunt. Oculos oblectat praecipue pictoria cum aliis artibus innumeris, quae ad magnificentiam spectant circa aedificia, hortos, vestes, vasa, calices, gemmas et similia. Aures demulcet musica, quae tanta vocum, spiritus, chordarum varietate et apparatu instructa est...

Atque artes, quae ad visum aut auditum spectant, prae aliis praecipue liberales habitae sunt, sensus hi duo magis casti, scientiae magis eruditae: quippe qui etiam mathematicam, veluti ancillam, in familiis suis habeant;... Optime sane a quibusdam adnotatum est, nascentibus et crescentibus rebus publicis artes militares florere; in statu et culmine positis liberales; at ad declinationem et decasum vergentibus voluptuarias. Haec vero aetas nostra vereor, ne, tanquam in decasu felicitatis, in artes voluptuarias inclinet.

F. BACON, *Advancement of Learning*
(ed. G. W. Kitchin. Everyman's Library),
1950, pág. 109.

18. The knowledge that concerneth man's body is divided as the good of man's body is divided, unto which it referreth. The good of man's body is of four kinds Health, Beauty Strength, and Pleasure: so the knowledges are Medicine or art of Cure; art of Decoration, which is called Cosmetic; art of Activity, which is called Athletic; & art Voluptuary, which Tacitus truly calleth *eruditus lusus*.

F. BACON, *ibid.*, II, 11

19. As for poesy, it is rather a pleasure or play of imagination, than a work of duty thereof.

17. Detengámonos, por último, en las artes que deparan placer. Estas se distribuyen según los sentidos mismos. A la vista la deleita sobre todo la pintura, junto con otras artes innumerables, que conciernen a la magnificencia en edificios, jardines, vestidos, vasijas, copas, joyas y cosas similares. Al oído le encanta la música, que está articulada con gran variedad y preparación de voces, de sonidos y de cuerdas.

Sin embargo, las artes que conciernen a la vista o al oído son consideradas generalmente como liberales antes que otras, y estos dos sentidos son tenidos como más virtuosos, como los saberes más doctos, puesto que son los que incluso tienen a la matemática como una esclava entre su servidumbre. Algunos han apreciado con cierta agudeza que en las sociedades que acaban de nacer y que están creciendo florecen las artes marciales; en las que están situadas en una posición consolidada y en su apogeo, se desarrollan las artes liberales, mientras que en las sociedades que se precipitan hacia el declive y el ocaso sobresalen las artes hedonísticas. Pero temo que nuestra época, como en los casos de decadencia de la felicidad, se inclina por las artes hedonísticas.

VOLUPTUARY

18. El conocimiento que concierne al cuerpo humano se halla dividido de la misma forma que los bienes humanos corporales, en todo lo que a él se relaciona. Y dichos bienes humanos corporales son de cuatro clases: la salud, la belleza, la fuerza y el placer: de tal modo que sus conocimientos serán la Medicina o arte de Curar; el arte de Decorar, que se llama Cosmética; el arte de la Acción, que se llama Atletismo; y el arte de lo Voluptuoso, que en verdad llama Tácito *eruditus lusus*.

¿DIVERSIÓN O TRABAJO?

19. En cuanto a la poesía, es más un juego o placer de la imaginación que su trabajo u obligación.

20. That is the best part of beauty which a picture cannot express; no, nor the first sight of the life. There is not excellent beauty that hath not some strangeness in the proportion. A man cannot tell whether Apelles or Albert Dürer were the more trifler; whereof the one would make a personage by geometrical proportions; the other, by taking the best parts out of divers faces, to make one excellent. Such personages, I think, would please nobody but the painter that made them. Not but I think a painter may make a better face than ever was; but he must do it by a kind of felicity (as a musician that maketh an excellent air in music), and not by rule. A man shall see faces, that if you examine them part by part you shall find never a good; and yet altogether do well.

20. Lo que constituye la mejor parte de la belleza es lo que no puede expresar una pintura: ni tampoco la primera apariencia de la vida. No hay ninguna belleza superior que no posea cierta rareza en las proporciones, siendo difícil decidir entre Apelles y Durero cuál era más liviano: pues uno de ellos quería hacer un personaje de acuerdo a proporciones geométricas, y otro pretendía hacer un rostro excelso tomando las mejores partes de diversos rostros. Mas tales personajes, creo yo, a ninguno complacen sino al pintor que los hizo. Creo, sin embargo, que un pintor puede realizar un rostro mejor que cualquier otro, mas para hacerlo debe utilizar cierta clase de argucias (al igual que hace un músico una excelente melodía con su música) que no resulta de reglas. Cuando se observan rostros, si los vas examinando parte a parte nunca encontrarás ninguno que sea bueno; y sin embargo, en conjunto, bien parecen.

F. BACON, *ibid.*, XLV

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN

21. Houses are built to live in, and not to look on: therefore let use be preferred before uniformity, except where both may be had. Leave the goodly fabrics of houses for beauty only to the enchanted palaces of the poets, who build them with small cost.

21. Las casas se construyen para vivir en ellas, y no para mirarlas; por lo cual el poder usarlas debe preferirse a su uniformidad, excepto cuando pueden conseguirse ambas cosas. Dejad, pues, esa excelente construcción de casas destinadas tan sólo a la belleza a los palacios encantados de los poetas, los cuales los construyen a muy pequeño costo.

4. LAS ESTÉTICAS ESPAÑOLA Y POLACA

I. LOPE DE VEGA

Entre los grandes escritores que tuvo España alrededor del año 1600, Miguel de Cervantes, por el mero hecho de fundar los cimientos de la novela moderna, sería un personaje de la mayor influencia en la estética futura. No obstante lo cual, Cervantes no expuso con detalle sus conceptos estéticos, sino sólo expresó algunas observaciones al respecto en el *Quijote* y en otras de sus obras^a. Pero son las suyas

^a E. C. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*.

unas observaciones razonables y poco personales: así, dice que la poesía encierra cierto saber, incomparable con ningún otro. «La pluma es lengua del alma» y las obras del poeta valen tanto cuanto su alma vale¹. El arte no superará a la naturaleza, pero puede perfeccionarla, y sólo de la combinación de la naturaleza con el arte y del arte con la naturaleza puede nacer un poeta perfecto².

A diferencia de Cervantes, otro poeta de la España de entonces, el dramaturgo Lope de Vega (1562-1635), que hacia el 1600 estaba en la cumbre de su popularidad, expuso extensamente unas concepciones poéticas nada estereotipadas. Así, en el año 1609, a petición de la Academia matricense, escribió un tratado que tituló *Arte nuevo de hacer comedias*, donde reconoce que a la hora de escribir una comedia no toma en consideración los preceptos, sino que se encierra «con seis llaves», retira a Plauto y a Terencio de su estudio y escribe conforme a las normas ideadas por aquellos que pretendían ganarse el aplauso del vulgo. Porque, al fin y al cabo, es el público el que paga estas necedades, por lo que será justo satisfacer sus gustos³.

Era ésta una opinión muy radical, pero aún así no aislada. Castelvetro se había mostrado más cínico aún para con las opiniones del público, y Malherbe concebía la profesión del poeta más sobriamente que Lope.

Por otro lado resulta que los preceptos del «arte por aplausos» poco difieren de los tradicionales, puesto que postulan —como afirma Lope— que el arte dramático debe imitar las acciones del hombre, sirviéndose de tres medios, la lengua, el verso y la música, y convirtiéndose en un espejo de las costumbres e imagen de la verdad que sea verosímil y consolide las virtudes humanas. Lope recomienda no representar nunca cosas imposibles, porque la primera de las reglas del arte consiste en imitar sólo aquello que resulta verosímil. Y, a nivel moral, aconseja que, a ser posible, se muestren las acciones virtuosas, por cuanto la virtud es en todas partes admirada. De esto podría deducirse que vinieron a ser clásicos y tradicionales justamente aquellos preceptos que permitían cosechar los aplausos del público.

Pero la diferencia entre los unos y los otros se hará patente al separar los preceptos generales y flexibles de las rígidas reglas. Dichas reglas eran vigentes en el teatro italiano y francés, pero en cambio en España —afirma Lope— «hemos renunciado a ellas y las tratamos sin miramientos». En teoría, Lope era personalmente partidario de esas reglas rígidas, pero en la práctica se dejó llevar por la moda de su país y por los gustos del público. «Soy lo suficientemente descarado como para dar preceptos en contra del arte, arriesgándome a que en Italia o Francia me tomen por ignorante». Así, calculaba que de sus 483 comedias todas menos seis pecan contra los «preceptos del arte». Mas esto lo percibía como una disidencia del «arte», es decir, entendía por arte un conjunto de rígidas y convencionales reglas, mientras que hoy día nadie duda de que es gracias a esa «disidencia» que Lope ocupa su destacada posición en la historia del teatro.

Lope buscó además una solución de compromiso y una justificación teórica de las «disidencias» que practicaba, y en esta de que el público se dejaba llevar por los errores y no era posible atenerse a las viejas reglas, como escritor intentaba alcanzar un término medio entre ambos extremos, encontrándolo en esta distinción: las rígidas y estrictas reglas del arte teatral son obligatorias para la tragedia, pero no es preciso observarlas en la comedia. No hay —a su modo de ver— mucho parecido entre ambos géneros teatrales; la tragedia se ariene a la historia, y la comedia a la

ficción. La comedia debe valerse del habla cotidiana, mientras que en el estilo trágico caben palabras grandilocuentes, esplendorosas, exageradas y magníficas.

De este modo, la teoría quedaba acomodada a la práctica, «el arte» se adaptaba al gusto de los espectadores y los viejos preceptos eran conservados al tiempo que se inauguraban unos nuevos. Así, el que Lope no observara en la práctica las rígidas reglas clásicas —aun creyéndolas vigentes— es sintomático de los momentos románticos y excepcionales en que escribía.

II. SARBIEWSKI

Entre los siglos XVI y XVII también Polonia tuvo a un destacado teórico de la poesía en la persona de Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), quien como escritor fue sobre todo un poeta, pero más erudito que aquel Lope de Vega. Este segundo, en efecto, se pronunció sobre la poesía al margen de sus obras dramáticas, mientras que para el polaco la teoría fue su segunda profesión, y aunque alrededor del año 1600 las analogías entre las costumbres y la mentalidad de los círculos intelectuales españoles y polacos eran sorprendentemente grandes, en la poética el español dio origen a unas tendencias completamente distintas de las del polaco.

A título de aclaración hemos de señalar que Sarbiewski fue un jesuita formado en Roma, siendo poeta italiano y trabajando de maestro en los colegios de los jesuitas. En cuanto a su tratado *De perfecta poesi* es obra excepcional que conserva las formas de las poéticas italianas, siendo su contenido original e independiente; así, junto a préstamos e inevitables esquemas recibidos, hay en él ideas nuevas a la par que radicales. Dicho tratado fue escrito hacia el año 1623, pero su contenido pertenece a aquel episodio romántico de la estética acacido alrededor del 1600. Sin embargo, no se imprimió en su época, circulando sólo en copias manuscritas y publicándose por fin en 1954, en versión original y traducción al polaco.

Sarbiewski define allí la poesía como un arte que mediante las palabras imita las cosas, pero no tal como son, sino como deben o pueden ser, como probablemente son, fueron o serán. De por sí es la suya una definición corriente y nada original, pero Sarbiewski le dará una interpretación sin precedentes, afirmando que la poesía es un campo de creación y libertad.

En su libre creación —según razona— la poesía no está obligada a someterse a la verdad ni a ponerse al servicio de la moralidad. El poeta es un creador que «inventa» su obra (*confingit*), y «en cierto sentido la construye» (*quodammodo condit*) y «recrea» (*de novo creavit*), actuando de manera parecida a Dios (*instar Dei*). En este aspecto Sarbiewski tenía un gran y famoso precursor en la persona de Escalígero, quien también comparaba al poeta con Dios (*velut alter Deus*, véase texto K 29). Pero mientras Escalígero sólo empleó la palabra *condit* (construye), Sarbiewski fue acaso el primero quien, en relación al poeta, usara directamente la palabra *creavit*, el primero, pues, que se atrevió a llamar al poeta creador.

Pero sólo el poeta es creador, y no tiene su homólogo en ningún arte o ciencia. Así, los escultores o pintores cumplen otras tareas: en efecto, mientras el poeta siempre afirma algo (diciendo que algo es, o si no como es; *asserere esse, dicere hic ita esse*), la función de los primeros consiste sólo en mostrar (*ostendere*); aquellos, pues, no crean lo que enseñan, sino que sólo imitan; inventan, mas no crean, porque se

valen de un material, de temas y de instrumentos preexistentes. Dos medidas, pues, y dos criterios: uno para la poesía y otro para el arte; era el *signum temporis*.

Asimismo es digna de atención la afirmación de Sarbiewski de que cada poema constituye un conjunto completo, que es como un mundo separado y aparte; *quidam mundus*.

Y en su *Poética* Sarbiewski se plantea además una pregunta parecida a la que Zabarella ya había formulado: ¿Cómo razona el poeta? Su respuesta es semejante, mas no idéntica: el poeta *ex statu universalium extrahit rem in statum individui existentis*; de las afirmaciones generales el poeta deduce cualidades de los individuos, es decir, si el poeta inventa en sus obras, lo hace sólo parcialmente.

Sarbiewski se imaginaba la reacción de los lectores ante la poesía del siguiente modo: los lectores aceptan los presupuestos del poeta, incluso sabiendo que son inventados, y una vez asumidos los que constituyen el punto de partida, admiten también los siguientes. Sarbiewski creía que su teoría de la poesía distaba mucho de la aristotélica, pero en realidad era más próximo a él que muchos aristotélicos, y más desde luego de lo que él mismo suponía. En especial, era aristotélica su interpretación del razonamiento del poeta que parte de lo general y va a lo individual, así como su idea sobre la libertad que tiene el poeta en la imitación. Mas Sarbiewski unía las concepciones de libertad y creación en la poesía y la defensa del poeta contra el reproche de mentira, con esa nueva corriente poética que se iba perfilando desde Petrarca hasta Sidney.

Sarbiewski es también autor de una serie de monografías poéticas, entre ellas su *De Arguto et Acuto*, donde trata un problema que en la corriente manierista de la próxima generación será el problema central; pero ya volveremos sobre dicha monografía al presentar esa nueva generación de poetas y teóricos.

Lo ocurrido en la estética y teoría del arte alrededor del año 1600 puede resumirse en los siguientes puntos:

1. La teoría clásica, vigente a lo largo de todo el Renacimiento, que durante dos siglos sólo sufrió pequeñas variaciones, no pasó al olvido de un día para otro. Los artistas prescindían de ella, pero los conocedores del arte seguían recurriendo a sus tesis: así, para Agucchi, tenían cabida en ella los Carracci; y para Giustiniani, era aplicable incluso a la obra de Caravaggio.

2. La teoría clásica —y junto con ella toda la teoría— perdieron parcialmente su importancia: por ello cada vez se escribía y publicaba menos cantidad de tratados teóricos. Así, al cabo de dos siglos de entusiasmo por la teoría y por la concepción racional del arte, se produjo una temporal indiferencia frente a cualquier teoría artística, tanto por parte de los artistas como por parte de los propios teóricos.

3. Los eruditos y filósofos, en cambio, se dedicaban a la teoría incluso con más intensidad que en períodos anteriores, y tanto ellos como los literatos «no-gremiales», como Malherbe, Lope de Vega o Shakespeare —que no se veían limitados ni influenciados por la tradición académica— se desprendían fácilmente de la teoría clásica y pasaban a otra nueva, que no era ni la barroca —el barroco no había comenzado aún—, ni la manierista, que precisamente ya se iba abandonando. Así, en el caso de los escritores como Patrizi la alternativa era clara: el romanticismo.



33. LOPE DE VEGA CARPIO
Grabado de I. de Courbes, hacia el año 1600.



34. MACIEJ KAZIMIERZ SARBIEWSKI
Estampa del s. XIX, según un retrato antiguo.

El manierismo, que se contraponen al clasicismo como lo sutil a lo bello, podría, a fin de cuentas, tener cabida en la teoría clásica. Pero no en el romanticismo, que se opone al clasicismo como la libertad a la regla. Estas dos corrientes son incompatibles, y ya no caben dentro de una misma fórmula. Si en la historia del arte el gran contraste ha sido el de clasicismo y manierismo, o el de clasicismo y barroco, en la historia de la estética este contraste se expresa en la oposición entre clasicismo y romanticismo, entre una teoría basada en las reglas y otra teoría basada en la libertad. Y es una estética de la libertad la que está presente no sólo en la teoría de Patrizi (el arte en tanto que «lo maravilloso»), sino también en Sidney y Sarbiewski (el arte en tanto que creación), en Shakespeare (el arte en tanto que elemento en sí) e incluso en Bacon (el arte en tanto que juego y adecuada ficción) y en Giordano Bruno («hay tantas reglas cuantos buenos poetas»).

Pero entre las nuevas ideas estéticas del año 1600 también figuran algunas que no poseen los rasgos del romanticismo, como la concepción cínica de la poesía de Malherbe y de Lope. Claro que también ésta fue una variante de lo romántico, es decir, una fórmula negativa, una reacción contra el paretismo de la estética clásica y un intento de interpretarla a la ligera: así, se tenía al artista por sacerdote, creyendo sin embargo que no era más útil que un «jugador de bolos». Dos siglos más tarde, en un período que ya lleva el nombre de «romanticismo», también aparecerán nuevos conceptos igual de irónicos e irrespetuosos frente a una poesía elevada y solemne.

Por todo ello, parece justo considerar el año 1600 como un episodio romántico de poca duración. Pues la estética clásica, que resultó ser más fuerte, pronto hizo su reaparición, volviendo ahora más consolidada, más exclusiva y más intransigente que nunca, para reinar todavía durante una centuria.

R. TEXTOS DE CERVANTES. LOPE DE VEGA Y SARBIEWSKI

CERVANTES, *Don Quijote* (ed. Madrid. 1932).

III. 175

1. ... La pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos.

CERVANTES, *Don Quijote*, segunda parte.

cap. XVI

2. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo. La razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfecciónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta.

3. Verdad es que yo he escrito
[algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los monstros de apariencia llenos,
Adonde acude el vulgo y las mujeres,
Que este triste ejercicio canonizan,
A aquel hábito bárbaro me vuelvo;
Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves,
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio
Para que no me den voces; porque suele Dar
gritos la verdad en libros mudos; Y escribo
por el arte que inventaron Los que el vulgar
[aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es
[justo
Hablarle en necio para darle gusto.

M. K. SARBIEWSKI. *De perfecta poesi*
(h. 1623), ed. 1954. págs. 48

4. Poeta res, quas imitatur, non imitatur, ut sunt, sed ut esse potuerunt vel esse debuerunt, ita ut iis aliam quandam attribuat existentiam casque quodammodo secundo creat. Poeta enim et materiam quidem, et argumentum potest non supponere, sed simul quasi per quandam creationem et materiam condere, et formam rerum.

Immo possunt poetae sine ullo historiae ac entis fundamento fabulam confingere et ea penitus, quae esse dumtaxat potuerunt, conscribere simulque et opus, et argumentum, et materiam operis condere, id quod nulli scientiae nullique penitus arti convenit. Neque enim statuaris lignum aut lapidem, neque faber quispiam ferrum vel aes, neque sutor corium, neque aliae artes atque artifices id condere possunt, circa quod versantur vel quibus naturam ipsam imitantur. Solus poeta id suo quodammodo condit, circa quod versatur.

DEFINICION DE POESÍA

4. El poeta no reproduce las cosas que imita como son, sino como podrían o deberían ser, de tal forma que les atribuye una cierta existencia y las crea, de alguna manera, por segunda vez. El poeta, en efecto, no puede reemplazar ciertamente la materia ni el argumento, sino construir mediante una recreación, por así decir, la materia y la forma de las cosas.

Incluso los poetas pueden inventar un relato sin ningún fundamento de la historia ni del ser y pueden describir profundamente lo que habría podido naturalmente ser, y construir a la vez la obra, el argumento y la materia de la obra, cosa que no se ajusta a ningún saber ni a ningún arte en general. Pues ni el escultor puede crear la madera o la piedra, ni un herrero el hierro o el bronce, ni un zapatero el cuero, ni tampoco las otras artes ni los artistas pueden crear aquello sobre lo que trabajan o para quienes imitan la naturaleza misma. Únicamente el poeta construye con lo suyo en cierto modo aquello acerca de lo que se ocupa.

Ita... fingit poetica seu imitatur, ut id faciat, quod imitatur, et quasi de novo condatur, non ut ceterae artes, quae imitantur tantum et fingunt, non vero faciunt, praesupponunt enim vel materiam, vel argumentum, vel saltem hoc, quo imitantur. Solus poeta est, qui suo quodam modo instar Dei dicendo seu narrando quidpiam tamquam existens facit illud idem penitus, quantum est ex se, ex toto existere et quasi de novo creari.

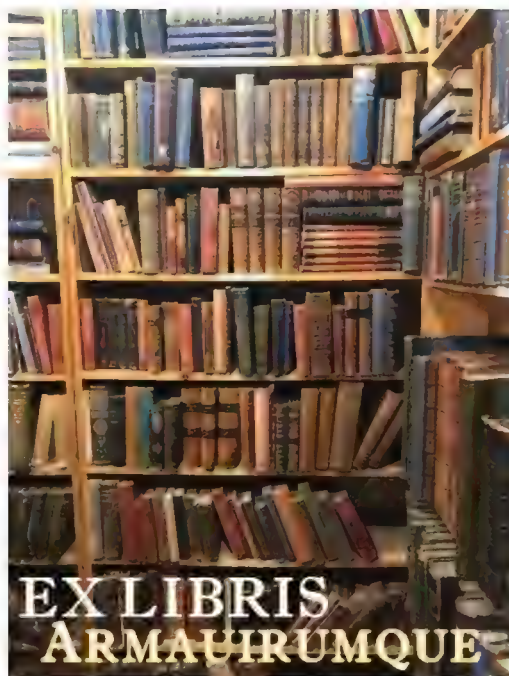
Solus enim poeta de rebus etiam, quae non sunt, loquitur, et si vere existerent, immo affirmat eas existere, et quidem sine mendacio... quid aliud est versari poesin circa universale nisi ex statu universalium extrahere rem in statum individui existensis.

Sit ergo poetica ars, quae entia dicendo imitatur non iuxta ea, iuxta quae sunt, sed iuxta ea, iuxta quae esse vel debent, vel possunt, vel verisimiliter existunt, vel existebant, vel existurae sunt.

La poesía inventa o bien imita de tal manera que construye lo que imita y casi lo recrea, no como las demás artes que sólo imitan y representan, pero no crean, pues presuponen la materia, el argumento o al menos lo que imitan. El poeta es el único que, a su manera, a semejanza de Dios, mediante la expresión y la narración, al hacer que algo, por así decir, exista, consigue que aquello mismo cuanto es a partir de él mismo exista enteramente y sea creado casi como por primera vez.

El poeta es el único que habla incluso acerca de cosas que no son, y si realmente existieran, aseguraría con franqueza que existen y ciertamente sin engaño. [...] No otra cosa significa que la poesía trate acerca de lo universal sino es el hecho de que deduce a partir de una afirmación general una cualidad para llegar a una afirmación sobre una entidad particular que existe.

Sea, por tanto, el arte poético el que, al decir los entes, imita no conforme a lo que hay sino conforme a lo que debe o puede haber, o verosimilmente existe, existía o va a existir.



1. CONDICIONES NUEVAS

1. *Italia.* En el siglo XVII los italianos tenían las mismas cualidades y talentos que en las centurias anteriores les habían permitido crear la cultura renacentista. El país seguía siendo el centro de la vida cultural y de la moda, siendo Roma y Venecia las dos grandes luminarias de Europa. El nuevo estilo del siglo, el barroco, era oriundo de Roma, y en la música los italianos no tenían igual. En las artes plásticas tuvieron a Bernini y Borromini, pero en general los italianos habían perdido su posición excepcional, dejando de ser los únicos, pues había países políticamente más fuertes que Italia a la par que más ricos, que podían financiar con largueza su arte y los estudios sobre el mismo.

Dichos países, desde la Península Ibérica hasta Polonia y Hungría, por lo menos, se inspiraban directamente en la cultura artística de Italia. Pero dicha cultura, una vez trasladada a otros suelos, dio frutos diferentes, fundiéndose los elementos italianos con los españoles, germánicos, flamencos o eslavos. El barroco perdió así algo de su magnitud romana, ganando en cambio en riqueza, vitalidad, colorido, libertad y exotismo. Los arquitectos, desde Herrera y Churriguera hasta los Dietzenhofer y Tylman van Gameren, dieron al barroco una forma distinta a la de Maderno o Bernini. Y otro tanto ocurrió en la pintura, y con los muebles, utensilios y vestuarios. Así, prácticamente cada uno de los países respectivos tenía su barroco.

También en la teoría del arte los italianos perdieron su posición exclusiva: en el siglo XV fueron los únicos teóricos del arte, en el siglo XVI ya tuvieron discípulos, y en el XVII rivales. Pero también la propia teoría del arte perdió aquella posición excepcional de que había gozado en la época del Renacimiento, especialmente en el siglo XVI, cuando imponía al arte sus directivas. Ahora el arte empezaba a alejarse y a prescindir de ella, y los tratados de arte eran cada vez más escasos, sobre todo en Italia. Pero precisamente cuando se hacían cada vez más raros en Italia, comenzaron a proliferar en Francia, que ahora se convertía en el centro más activo de la estética.

Asimismo, eran cada vez más favorables las condiciones para un trabajo teórico: la imprenta estaba ya muy difundida, y la vida más segura cada vez. Y si es verdad que las guerras nunca habían cesado —España estaba en guerra con Ingla-

terra, Holanda con España, y en Alemania se desarrollaba la guerra de los Treinta Años— no hay que sobrevalorar las amenazas y riesgos que acarreaban, puesto que las luchas no se extendían por todo el territorio de los países involucrados, participando en ellas una pequeña parte de la población (en general, sólo los profesionales y algún que otro aventurero). Así, Descartes fue a ver la guerra por pura curiosidad, y de entre los países europeos solamente Polonia quedó completamente arruinada por la invasión sueca. A Alemania, más que las guerras mismas, le perjudicaron sus consecuencias: la pérdida de la desembocadura del Rin a favor de Francia, y las del Oder y Elba que quedaron en manos de los suecos, lo que empeoró gravemente su situación económica frenando, en especial, su gran industria pañera.

Pero las condiciones políticas y económicas de la Europa central resultaban más molestas que las guerras mismas: la desmembración de los territorios en pequeños países imposibilitaba las empresas industriales de mayor envergadura, creando una serie de impedimentos arancelarios que se traducían en la diversidad de monedas y los abusos en su acuñación, cambio y devaluación, cosa que conllevaba la pauperización de la mayoría de la población y el enriquecimiento de los especuladores, así como huelgas y revueltas entre los perjudicados. Pero todos estos fenómenos no frenaban, sin embargo, el avance de los trabajos artísticos y teóricos; así, se desarrollaban las universidades y se imprimían cada vez más libros.

2. *Holanda.* En el siglo XVII la situación de Holanda era mejor —desde el punto de vista económico— que la de otros países: tras superar una guerra de la que salió vencedora, a partir de 1648 gozaba ya de paz y tranquilidad. En el comercio internacional Holanda era el país más importante, siendo mayor su flota comercial que la de todos los demás países europeos en su conjunto. Así, tenía sus colonias o factorías en América del Norte y del Sur, en Australia y en Asia; Nueva York se llamaba todavía Nuevo Amsterdam, y Australia, Nueva Holanda. En el Brasil, aún hoy día se pueden admirar las hermosas ciudades holandesas del siglo XVII. Holanda fundó entonces la Compañía General de las Indias Orientales (1620) y de las Indias Occidentales (1621) creando el modelo de una perfecta organización comercial y dando con ello origen a la institución de la Bolsa.

Las condiciones del país eran extraordinariamente favorables: Holanda era un país uniforme desde el punto de vista de la población, el régimen, la cultura y la religión (desde 1581, cuando las provincias católicas del sur quedaron bajo la dominación de los Habsburgo), un país que luchó por su independencia y supo sacar partido de ella, un país tolerante que permitía que cada uno viviera y pensara a su manera, en el que encontraron su refugio algunos destacados arrianos, y donde Descartes, por ejemplo, buscó tranquilidad para trabajar.

En el siglo XVII este país había ganado fama de ser un centro cultural sin parangón y hacia allí dirigían sus pasos aquellos que buscaban la cultura, la educación y las buenas maneras. En sus universidades, donde florecían tanto las ciencias naturales como las humanidades, aún permanecía viva la tradición de Erasmo y Justo Lipsio, y Hugo Grocio gozaba de renombre mundial. En las imprentas de los Elzevir se editaban los mejores textos, las fábricas producían hermosos utensilios, los famosos muebles holandeses y la incomparable cerámica de Delft. El país desarrolló el cultivo de las flores, y en el siglo XVII tenía ya una arquitectura refinada y de buen gusto, que supo resistir las extravagancias del barroco. En cuanto a su pin-

tura era muy abundante, a la par que magnífica y original, siendo sus máximos representantes Vermeer y Rembrandt, con sus excelentes retratos, paisajes y naturalezas muertas.

Podría parecer, pues, que Holanda reunía las condiciones necesarias para dar un paso adelante también en la estética: disponiendo tanto de ciencia como de arte, es de suponer que podría crear una correlativa teoría del arte, pero de hecho no sucedió así. A principios de la centuria Junius publicó en su *De sculptura veterum* (1638), Heinsius su *De tragoediae constitutione* (1611) y Vossius su *Ars poetica* (1647), pero éstas eran obras escritas en latín, siguiendo el viejo estilo de los italianos, y que no aportaban en absoluto ninguna idea nueva. Los filósofos holandeses, con Spinoza a la cabeza, se interesaban por múltiples problemas, y sin embargo la estética no figuraba entre ellos.

3. *España.* La situación de la España del siglo XVII era muy distinta a la de Holanda: Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665) heredaron de Felipe II un país debilitado que llevaron a la ruina. La expulsión de los moriscos en 1609 contribuyó a la grave desorganización del país, mientras la Inquisición tenía amedrentada a la población. A pesar de ello, la vida seguía adelante, con sus corridas de toros, fiestas populares, procesiones y actos religiosos sin igual en el mundo entero. Los españoles llaman a esta centuria el Siglo de Oro, puesto que su arte y su cultura estaban en pleno florecimiento, con pintores tan grandes como El Greco y Velázquez, impresionantes esculturas y preciosos azulejos.

El gusto español irradiaba así en el nuevo continente, y aún se convertía en la moda vigente en toda Europa durante cierto tiempo. La teoría del arte y la literatura española llegaron más allá que la holandesa, figurando entre sus mayores logros los insignes trabajos de Carducho (1683) y Pacheco (1649), y de Gracián sobre todo. Así, se puso de manifiesto que en desastrosas condiciones políticas y económicas las artes podían florecer con igual fuerza que en los países de la mayor prosperidad.

4. *Francia.* En lo que respecta al arte, a su teoría y a la estética en general, la Francia del siglo XVII cuenta con mayores logros que los demás países, a lo que contribuyó enormemente su situación política y económica, distinta tanto de la holandesa como de la española. El primer ministro de Luis XIII (1624-1642), el cardenal Richelieu, consiguió en poco tiempo convertir el anárquico país en otro unido y fuerte. Así, realizó el llamado «milagro francés», demostrando que aquellos hombres, tan rebeldes hasta entonces, podían ser un pueblo mesurado y disciplinado. Este país, teatro hasta hacía poco de incesantes luchas intestinas, se había convertido en un estado fuerte y uniforme, tanto política como militarmente. Todo ello se logró por medio de una pacificación religiosa, con disminución de la influencia de la aristocracia y centralización del poder. En tiempos de Luis XIII el rey no era sino el símbolo del poder político, mientras su fuerza práctica estaba en manos de su primer ministro (primero Richelieu y luego Mazarino); más tarde, Luis XIV conservaría la política absolutista de Richelieu, pero él mismo en persona no sólo representaba un símbolo, sino también la fuerza y la autoridad efectivas.

La literatura y el arte se vieron entonces obligados a hacerse partícipes en este proceso de fortalecimiento del poder real y estatal; su adecuada organización resultaba tan importante como la del ejército (realizada por Louvois) y la de las finanzas (a cargo de Colbert), y las academias de ciencias y de artes eran tan necesarias

como las fortificaciones de Vauban. En una monarquía fuerte los lemas de grandeza y unidad desempeñaban el mismo papel y tenían la misma importancia que las decisiones administrativas, y para divulgar estos principios el arte y la poesía eran necesarios. El arquitecto Houdouin-Mansart mostraría la grandeza del rey erigiendo el palacio de Versalles, y el pintor Le Brun colaboraría creando sus cuadros históricos, mientras junto a ellos propagaban esa misma atmósfera de grandeza, el teatro de Corneille y de Racine.

Los que llevaban las riendas del gobierno francés estaban convencidos de que no se podía abandonar el arte al capricho y el talento de escritores y artistas, sino que era preciso dirigirlo; su principio rector debía de ser la grandeza, y las reglas y criterios del gran arte debían ser estrictamente observados. A estos postulados respondía la doctrina del arte clásico, formulada en la Italia renacentista y ya conocida en Francia desde el siglo XVI, que ahora era oficialmente reconocida y desarrollada. Su desarrollo fue obra común de ministros, artistas y poetas, y su fuerza se basaba precisamente en su carácter común y duradero. Algunas realizaciones de esta política respecto al arte y la literatura serían la Academia Francesa (fundada por Richelieu en 1635), la Academia de Pintura y Escultura (1641), y la Academia de Arquitectura (1671). Guiados por intenciones políticas, los miembros del gobierno apoyaban el arte: Richelieu fue así el mecenas de Corneille, y Luis XIV concedió a Racine el puesto de historiógrafo. Además, en la época de Luis XIV el gran inspirador de la literatura y del arte era Colbert, ministro de finanzas y construcción (desde 1664) que fundó la Academia Francesa en Roma, una academia que contribuyó considerablemente al florecimiento del arte y su teoría, así como a que la concepción estética difundida en Francia siguiera el camino de la italiana, la clásica y antigua.

El español Baltasar Gracián dijo a mediados del siglo XVII que Francia era un centro cultural en todos los aspectos, y esta afirmación se refería en especial a la cultura teórica: los franceses llegaban ahora a ocupar el primer puesto en las investigaciones teóricas del arte y de la poesía. Nicolas Poussin, eminente pintor francés (establecido en Roma desde 1624) y la Academia Francesa de Roma (fundada en 1666) eran los símbolos vivientes de la colaboración entre Francia e Italia, y del predominio absoluto de la primera.

② *Cuatro grupos teóricos del arte.* En la Francia del «gran siglo» la reflexión estética era cultivada por cuatro grupos diferentes:

1. El grupo más numeroso e importante, formado por los escritores reunidos en torno a la Academia Francesa, la institución que más contribuyó a la consolidación de la doctrina clásica.

2. Asimismo se ocupaban de la teoría los artistas —pintores, escultores y arquitectos— así como los críticos y especialistas en artes plásticas vinculados con la Academia de Pintura y Escultura y después también con la Academia de Arquitectura, imponiendo entre todos ellos la doctrina clásica.

3. Cultivaban también la teoría los diletantes de los salones y la corte real, quienes desarrollaron una estética de lo exquisito, paralela a la estética de lo monumental profesada por las Academias.

4. Y finalmente, también se interesaba por los problemas de lo bello y el arte los filósofos, aunque en un grado mucho menor que los otros grupos, debido a que la estética era para ellos cuestión de gustos personales y no un problema científico.



35. RUDOLPH GOCLENIUS
Grabado del s. XVII.



EQVES IO. LAURENTIVS BERNINVS

A. v. Westerhout del. G. B. Graulli sculp.

1671

Ant. de Vries del.

36. LORENZO BERNINI

Grabado de G. B. Graulli y A. v. Westerhout según un autorretrato, s. XVII.

Así, pues, fueron los artistas y literatos los que representaban las concepciones vigentes en su centuria, mientras que los filósofos preparaban el concepto que se impondría en el siglo siguiente.

Dado que las actividades de estos cuatro grupos se desarrollaban casi simultáneamente, parece adecuado empezar la exposición de su estética por las concepciones de los artistas y teóricos de las artes plásticas, presentando luego las de los hombres de letras, filósofos y diletantes, para finalmente volver otra vez a los artistas. Y aunque en el siglo XVII predominase el pensamiento francés, no se debe menospreciar la posición de otros países: así Bellori y Tesauro eran italianos; Gracián, español; Sandrart, alemán; Hobbes, inglés, y Junius pertenecía a los círculos holandeses. Sus respectivas concepciones se expondrán junto a las de los franceses. No obstante lo cual, antes de pasar a la estética del siglo XVII, hemos de aclarar cuáles fueron sus corrientes principales, cuál fue su punto de partida y además cuál fue su origen.

6 Dos estéticas. La política y el poder del monarca francés contribuyeron grandemente a que en la estética del gran siglo prevaleciera la corriente clásica. La estética, sin embargo, no fue uniforme, puesto que la consolidación de este poder produjo además un proceso secundario, que a su vez conduciría a otra interpretación diferenciada.

Los señores feudales, tras perder su poderío a favor del monarca y sus altos cargos a favor de los ministros, viendo ahora reducido su papel al limitado de cortesanos y aristócratas, trataron de conservar su elevada posición en la sociedad y, una vez perdidas las bases para ello, intentaban distinguirse con formas exteriores: ropas, modelos de conducta, concepciones, gustos, elegancia y exclusivismo; en resumen, lo refinado y exquisito. Y esta particular exquisitez, que rozaba lo artificial y exagerado, recibió el nombre de *préciosité*. Así, pues, a la monarquía le correspondía y convenía una literatura y un arte dotados de formas grandiosas, mientras que los círculos cortesanos y aristocráticos abogaban por las formas rebuscadas, profesando los unos la estética del clasicismo y los otros en cambio la del manierismo. De esta suerte, en el siglo XVII se produjeron dos artes y dos teorías paralelas: la oficial y la cortesana, *les classiques et les précieux*. Este proceso, que comenzara en Francia, pronto se extendería a los demás países.

Así, afirmaría Saint Evremont, moralista francés del siglo XVII, que los cambios producidos en el mundo, en la religión, el gobierno, las costumbres y las formas de vida eran tan grandes, que era preciso un arte nuevo que se correspondiera a los gustos y mentalidad de su época¹.

7. El lexicon de Goclenius. La mejor y más directa forma de conocer las concepciones estéticas de principios del siglo XVII y de establecer de dónde partía la estética de esta centuria es recurrir a las enciclopedias de la época, existiendo dos obras que sirven a este fin: el lexicon filosófico de Goclenius y la gran enciclopedia general de Alsted, ambos alemanes y ambos escritos en idioma latino.

El *Lexicon Philosophicum* de R. Goclenius fue probablemente el primer diccionario de este tipo, editándose en 1607, y las concepciones estéticas aparecen en él en los capítulos dedicados al «arte» y la «belleza».

A. Según el *Lexicon*, la voz arte tiene dos acepciones, designando este nombre

¹ Saint Evremont, *Sur les poemes des anciens*, en: *Oeuvres*, vol. IV, 325. Cit. por W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, pág. 140.

la habilidad de producir cosas, es decir, cierta disposición (*habitus*) del intelecto, o bien el producto (*effectus*) de esta habilidad, su obra (*opus*). Los pensadores antiguos y escolásticos entendían el arte como una habilidad, y sólo en el siglo XVI el término —sin perder nada de su sentido primitivo— empezó a cobrar uno nuevo, por lo que Goclenius anotó esta dualidad como punto de partida.

El autor del *Lexicon* menciona también varias clasificaciones de las artes, dividiéndolas en «puras» (que aspiran a la verdad y al saber) y «manufactureras» (que producen cosas útiles); en «principales» (como la arquitectura) y «secundarias» o «auxiliares» (como la pintura que sólo adorna a la arquitectura); en «productivas» (como la escultura) y aquellas que carecen de productos reales sirviendo como herramientas para las artes productivas, es decir, las artes «instrumentales» (*artes organicae*). Todo ello no era nada nuevo ni original, como vemos.

B. Pero el capítulo dedicado a lo bello es ya más amplio. Así Goclenius lo define como cierta forma que proporciona deleite (*species delectabilis*), que estriba en la conveniencia de las partes y se expresa mediante la medida (*modo*), forma (*figura*), situación (*situ*) y número (*numero*). Su manifestación superior es la venustez (*venustas*), que aporta gracias a las otras cualidades; y además puede consistir en una propiedad del alma o del cuerpo, aunque la belleza estrictamente concebida se ha de limitar a las cosas visibles, y en este caso puede definirse como *concinna compositio cum coloris suavitate*. En cuanto a su forma pura y consumada, sólo se halla en Dios, concluirá el autor.

En todas estas definiciones, como se ve, el arte y lo bello eran concebidos del mismo modo que en los tratados del siglo XV y XVI, pero en el fondo no diferían en nada de la interpretación que se había dado a los mismos en los escritos del siglo XII, habiendo escasas divergencias entre dicha interpretación y la del siglo IV de nuestra era.

La concepción de lo bello en tanto que *convenientia* provenía de la Antigüedad clásica; la división de las artes, del helenismo; y la definición ampliada de lo bello fue formulada por Hugo de San Víctor, mientras que la más reducida había sido obra de los estoicos. La concepción de la belleza existente en Dios fue ideada por Seudo-Dionisio, y la distinción de *modus - figura situs - numerus* era agustiniana, cosa que nos demuestra cuán duraderas son las concepciones y tesis de la estética.

Y ya entre las ideas más recientes que entraron en el *Lexicon* de Goclenius figuran la del arte en cuanto *opus* y la de gracia como componente de la belleza superior. Ambas eran ideas consolidadas a lo largo del siglo XVI. En cambio, no pasó al *Lexicon* ninguna de las nuevas ideas «románticas» que habían aparecido en los umbrales del siglo XVII.

8. La *Enciclopedia de Alsted*, publicada en 1630, era una obra enorme, siendo casi inconcebible que la pudiese componer un hombre solo. Igual que el *Lexicon* de Goclenius, estaba escrita en latín, siendo su autor Johann Heinrich Alsted (1588-1683), oriundo del ducado de Nassau, donde ejerció como profesor de filosofía y teología (luego ejercería esta misma profesión en Weyssenburg, Transilvania) un insigne erudito; aparte de la *Enciclopedia*, Alsted es autor de varias obras filosóficas, teológicas y retóricas, concernientes especialmente al mundo antiguo.

A. Alsted en su *Enciclopedia* se ocupa escasamente de lo bello, prestando en cambio mucha atención al estudio de las artes. Así, divide las habilidades (*disciplina*) en teóricas —es decir, las ciencias (*scientia*)—, y productivas —es decir, las artes

(ars)—, y aunque no traza unos límites rigurosos entre ambas, inserta a la arquitectura y a la música entre las ciencias (*scientia bene aedificandi; scientia bene canendi*). Lucio presenta en extenso las artes liberales y las mecánicas, clasificándolas de dieciséis modos distintos (casi todos conocidos ya en la Antigüedad) y distinguiendo entre éstas algunos que subraya y califica como más importantes: así, el arte de imprimir, el arte de fabricar relojes (*gnomonica*) e instrumentos musicales (*musica organica*), la pintura (*scenographica*) y el arte del simple entretenimiento que llama *paedeutica* (*seu ars bene ludendi*) y en el que incluye la tragedia y la comedia. Esta *paedeutica* viene, pues, a reemplazar a la *theatrica* de Iugo de San Víctor^b, pero como se ve no hay huella alguna en su clasificación de la moderna distinción de las «bellas» artes.

B. Además, la pintura aparece en la obra de Alsted bajo el antiguo nombre de *venographia* o *pictura* y es definida como *ars optico-mechanica*, con la exigencia de que el pintor sea *bonus historicus* a la vez que perito en geometría y perspectiva (*geometriae et perspectivae peritissimus*). Y sobre esto distingue dos clases de pintura: la vulgar (*vulgaris*) cuando es irregular (*irregularis*) y la exquisita cuando se sirve de regla y de compás. Y aún concibe ampliamente la pintura como un arte que representa tanto al mundo corporal como al espiritual, y de un modo antropocéntrico, por cuanto el hombre debe ser la medida de todo lo pintado (*homo debet esse mensura rerum pingibilium*).

C. Alsted emplea además cuatro nombres distintos para designar la escultura: la *sculptura* como creación de imágenes convexas de cosas en madera; la *statuaria*, en piedra o en metal; la *anaglyphica*, que es imagen tallada en la madera, la piedra o el metal; y la *plastica*, que crea las imágenes en barro, yeso o cera. Sin embargo, para estas cuatro artes no tenía una noción que las denominase en conjunto.

Alsted en su *Enciclopedia* hizo gala de enorme erudición, empleando una terminología y unos conceptos teóricos antiguos; en cambio no separó claramente las artes de las ciencias, ni las bellas artes de las meramente artesanales, sino que las esparció *in immenso oceano mechanologiae*. Así, su obra, en grado aún mayor que el *Lexicon* de Goclenius, quedaba lejos de la estética y la teoría de las artes moderna. En este campo, todavía quedaba mucho por hacer.

2. LA ESTÉTICA DEL BARROCO

① *El antiguo concepto de barroco y el concepto actual.* El arte del siglo XVII —o al menos una parte considerable de él— era barroco, mas ¿fue también barroca la estética de la centuria? La respuesta dependerá del sentido que se dé al término «barroco», que tiene varias acepciones y ha ido evolucionando desde el siglo XVII hasta nuestros días.

A. Así, en el mismo siglo XVII ya se usaba el término «barroco»^a. No se sabe a ciencia cierta si la palabra proviene del nombre ibérico de una perla irregular, del

^a Cf. el II volumen de este libro, y también: W. Tatarkiewicz, *Theatrica, the Science of the Entertainment*, en: *Journal of the History of Ideas*, XXVI, 2, 1965.

^b O. Kutz, *Barocco, storia di un concetto*, en: *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, 1953. Y del mismo autor: *Barocco, storia di una parola*, en: *Lettere Italiane*, XII, 1960.

nombre latino que se daba al silogismo incorrecto, o de la voz italiana que significaba «engaño». Sea como fuere, las connotaciones implicadas por la voz «barroco» eran diferentes a las que tiene actualmente. Primitivamente, «barroco» designaba los productos de arte, pero sólo aquéllos que eran irregulares, extravagantes o incorrectos; su sentido era parecido al de «grotesco», y no denominaba ningún estilo sino justamente las desviaciones del estilo, y los gustos y modas extravagantes y extraños. Möser, un escritor alemán, dieciochesco, identificó *le goût baroque* con el *Geschmack des Schiefen*². Así, pues, el sentido primitivo de «barroco» era el de extravagancia, o de falta de estilo.

B. El término «barroco» llegaría a ser denominación de un estilo ya en el siglo XIX, gracias a Burckhardt y Lübke, dos historiadores que, al realizar una detallada periodificación de la historia del arte, dividieron aquello que antes solía llamarse en términos generales *arte moderna*, en «renacimiento» y «barroco». En su interpretación, «barroco» se convirtió en el nombre de cierto período y del estilo propio del mismo. Pero —a su juicio— fueron éstos un período y un estilo peyorativos, un período de decadencia (*decadenza delle arti*, como dijera ya antes Cicognara). Así, creían que las artes florecieron en el Renacimiento, mientras en el barroco se vinieron abajo. Por tanto, en su segundo sentido, «barroco» significaba un estilo peyorativo.

C. Este significado estuvo en uso durante unos cincuenta años. Luego, parece que el primero en defender el barroco fue Ilg, un historiador austriaco que, dada la atmósfera reinante entre los estudiosos de su tiempo, prefirió hacerlo ocultando su verdadero nombre bajo seudónimo. Pero la situación cambió pronto y las profundas investigaciones sobre el barroco realizadas a fines del siglo XIX por C. Gurlitt impusieron una interpretación positiva de este estilo, mientras el punto final lo impondrían los libros de Wölfflin (1886 y 1915). Hoy, en general, ya no se trata al barroco como extravagancia ni decadencia sino como un estilo específico que tuvo su auge en el siglo XVII, y cuando se habla de la «estética del barroco» se hace referencia a la formulada en el siglo XVII y correspondiente a aquel estilo específico del arte.

Primitivamente el barroco significaba, pues, sólo un tipo de ornamento, con adornos irregulares y extravagantes, pero pronto el término se extendió al campo arquitectónico, designando la arquitectura que empleaba formas distintas de las clásicas, o sea, columnas torcadas en espiral o volutas discontinuas. Y luego abarcó también a las artes figurativas; ya Burckhardt consideraba las composiciones en diagonal o las figuras contrapuestas tan barrocas como las columnas retorcidas y las volutas discontinuas.

Pero también la literatura del siglo XVII, la poesía ricamente adornada con epítetos, los panegíricos, la rimbombante oratoria y las representaciones de ópera serían incluidas en el barroco, ya literalmente o, al menos, por su analogía con las artes plásticas.

Asimismo, suele entenderse por «barroco» o sólo lo manifestado en el terreno artístico, sino todo el arte y toda la cultura del siglo XVII, e incluso la noción se ha convertido en un concepto general que designa a cualquier arte o cultura semejantes a las del siglo XVII, o de tendencias y estilo parecidos a éstas.

(2.) *El barroco, ¿un período o una corriente?* Al hablar del barroco se suele pensar en el arte del siglo XVII pero, ¿se refiere en realidad este término a todo el arte de esta centuria? Las obras de arte no llevan un rótulo que indique si son barrocas

o no, y clasificarlas como tales es, hasta cierto punto, una convención. Los historiadores aplican —más o menos conscientemente— el calificativo de barroco a obras de artistas como Rubens o Bernini, que distan evidentemente de las obras renacentistas o clásicas, pero también a otras, según su parentesco con las primeras.

Al aplicar este criterio, resulta que el barroco no sólo existiría en el siglo XVII, sino que habría empezado en el XVI, perdurando aún en el XVIII, y que no todas las obras del siglo XVII fueron barrocas, puesto que sería difícil calificar de tales las obras de los Carracci y de Caravaggio, de Poussin o de Rembrandt. En efecto, si se las incluyera en el barroco, éste se convertiría en una noción hueca, porque resultaría difícil encontrar rasgos comunes para las obras de todos estos artistas. Por tanto, parece más justo admitir que en el siglo XVII —y más aún en el XVI y XVIII— junto al barroco existieron otras corrientes, como la clásica, la académica o la manierista. Los períodos de absoluta uniformidad son muy poco frecuentes en el arte, y los siglos XVI-XVIII no fueron uniformes.

En realidad el barroco fue, más que nada, un estilo propio de los países católicos^b. El arte de los protestantes holandeses fue clasicista en la arquitectura y naturalista en la pintura. Francia fue la vanguardia del siglo del barroco, mas no tuvo un arte típicamente barroco; así, los historiadores franceses no usan el término «barroco», y llaman «clásicos» a sus artistas y poetas del «gran siglo». Por otro lado, es innegable que algunas corrientes de la época —como el clasicismo francés, el naturalismo holandés o el manierismo español— ostentan ciertas características barrocas. El barroco era entonces la corriente predominante que influenció también a los artistas cuyas concepciones, en principio, no eran barrocas, lo cual permite llamar barroco a todo el período del arte europeo del siglo XVII, a pesar de que en él existieran tendencias no barrocas.

3. *Las características definidoras del barroco.* El autor que mejor destacó las características del barroco fue Wölfflin. A su juicio, lo más típico de este arte es la grandiosidad, la riqueza y el dinamismo, rasgos que salen a relucir con claridad cuando lo comparamos con el arte renacentista, especialmente con las obras clásicas de Bramante o Rafael. El arte clásico es un arte a la medida del hombre, mientras que el barroco aspira a lo grande, podríamos decir a lo sobrehumano. El primero pretendía ser y es en cierto modo un arte exacto; el segundo, rico; el primero es monumental, y vivo el otro. Las formas clásicas son económicas, y las barrocas generosas; por un lado hay mesura y formas estáticas, y por otro un *fortissimo* y formas dinámicas.

Para el historiador de la estética lo importante es saber si la época del barroco creó su respectiva estética, que estableciera los principios de este arte grandioso, rico y dinámico. Así, Cardano formuló unos lemas generales que separaban la estética manierista de la clásica, y la pregunta es si hubo algún teórico que al menos esbozara una estética barroca, diferente de la clásica.

En el siglo XVII se escribía mucho y con afán, haciéndolo no sólo los literatos sino también los artistas, y cuando no lo hacían personalmente tenían a su alrededor a algunos escritores que lo hacían por ellos, como es el caso de Félibien con Poussin. Pero lo que se escribía era mucho menos original y nuevo que lo que se pintaba o esculpía. Los artistas heredaron la estética del clasicismo —en su forma pura, no modificada por los manieristas— y en general se atenían a ella, como por inercia o fuer-

^b H. Tietze, *Der Barockstil und die protestantische Welt*, en: *Zeithenk.* X, 4, 1934.

za de la costumbre. Así, a los creadores de las nuevas formas les faltaron energías para hacer un segundo esfuerzo y formular una estética a ellas correspondiente, y si hacían algo al respecto, era tratar de incluir el nuevo arte dentro de los marcos de la vieja teoría.

Por tanto, la estética del barroco hay que buscarla en las obras de los artistas insignes e indudablemente barrocos, como el pintor flamenco Rubens o el escultor y arquitecto italiano Bernini. La tarea será tanto más fácil cuanto que Rubens se pronunció sobre el arte expresando ciertas concepciones estéticas, mientras que Bernini tuvo a su portavoz en la persona de su amigo Baldinucci, historiador y arqueólogo.

4. *Rubens*. Pedro Pablo Rubens (1577-1640) además de expresarse con el pincel se pronunció sobre el arte por medio de la pluma, escribiendo un trabajo sobre el arte antiguo^c. Este tema, tan propio del Renacimiento, pudo también ser de interés para el artista barroco, tanto más que la escultura antigua, conocida y admirada por entonces, era obra de un «barroco antiguo» más que del clasicismo.

Rubens se pregunta por qué los escritores modernos no llegan a la altura de los antiguos, y su respuesta es: los nuevos escultores no pueden ser buenos porque el mundo ha envejecido (*saecula senescentia*), envileciendo su genio (*vilis genius*), mientras su cuerpo está degenerado. Los hombres nuevos viven mal entre otras cosas porque descuidan sus cuerpos y no hacen ejercicio, como era uso en la Antigüedad. Era, pues, ésta una opinión inesperada, y bastante sorprendente si hemos de tomar en consideración los tiempos en que fue emitida.

Entre la abundante correspondencia de Rubens hay una serie de cartas (publicadas a mediados del siglo XIX^d) que contienen varias observaciones sobre el arte. Pero estas cartas no son nada convincentes y en realidad es muy posible que resulten apócrifas. Si hemos de creerlas, resultará que la estética de Rubens sería en todo similar a la de los clásicos. Rubens repite allí —tras su maestro Otto Venius— el clásico principio de que «las composiciones del pintor deben corresponder a las costumbres de su tiempo» y recomienda que la pintura imite a «su hermana, la tragedia». Pero también profesa otras ideas que ya no coinciden con las clásicas:

a. El colorido debe ser al dibujo lo mismo que a la poesía la versificación, es decir, que el colorido es lo fundamental^e. En esto, los clásicos opinaban lo contrario.

b. Rubens intenta asociar la pintura no sólo con la poesía (como lo hiciera Horacio), sino también con la música, alegando el sorprendente argumento de que la música es el lenguaje natural y más flexible de la imaginación, mientras que la poesía es segunda creación^f.

c. El objetivo de la pintura es iluminar, pero también engañar: iluminar la mente y engañar los ojos, siendo los ojos mismos los que aprendieron a ser engañados^g.

Así, pues, el colorido es más importante que el dibujo, la música es superior a la poesía; la imaginación ha de entenderse en arte en tanto que instrumento de la pintura, y el engaño de los ojos coincide con el objetivo de la misma; todo ello era ya muy diferente a los viejos presupuestos de la época clásica, correspondiendo mejor a las concepciones del barroco.

5. *Bernini*. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) fue un artista polifacético, escultor y arquitecto, escenógrafo y pintor^h; un artista impetuoso y temperamental que

^c P. P. Rubens, *De imitatione antiquarum statuarum*, editado por R. de Piles, *Cours de peinture*, 1708.

^d *Les leçons de P. P. Rubens, extraits d'une correspondance inédite*, por J. F. Broussard, Bruxelles, 1858.

^e R. Wittkower, *G. L. Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, 1955.

solía decir que para él «ponerse a trabajar en una obra de arte es como entrar en el jardín de las delicias». Artista barroco cien por cien, verdadera encarnación de lo barroco, se mantuvo activo artísticamente durante casi setenta años, haciendo gala de una ingeniosidad sin igual y siendo padre de muchas formas plásticas modernas: así, inició nuevos tipos de monumentos, altares, fuentes y retratos-esculturas. El Vaticano y las plazas principales de Roma aún llevan hoy día las huellas de su talento, que gozó de enorme aprecio y estimación, siendo hombre de confianza de cuatro papas, y buscando el rey de Francia su colaboración para decorar sus residencias.

No escribió, sin embargo, ningún tratado de arte, expresando sus concepciones por medio del cincel, muchas de las cuales serían recogidas en su biografía (*Vita del Cavaliere G. L. Bernini, scultore, architetto, pittore*) escrita poco después de su muerte (1682) por Filippo Baldinucci, así como en un diario de su viaje por Francia realizado en 1665 (*Journal de voyage du cavalier Bernini en France*) por M. de Chantelou (editado en 1877).

Bernini era un hombre demasiado ocupado para poder dedicar su tiempo a la lectura de los tratados de arte, pero conocía los conceptos de su tiempo, que fundió con sus propias experiencias, ofreciendo de este modo una solución a los problemas fundamentales de la época¹: el problema de las reglas en el arte y la relación entre el arte y la naturaleza.

A. Las reglas del arte. Baldinucci cita las palabras de Bernini referentes a su trabajo en el baldaquino para el altar de la Confesión (en la nave central de San Pedro), asegurando que el artista solía decir que esta obra le salió bien «casualmente», queriendo decir con ello que la maestría y pericia por sí solas no habrían podido crear medida y proporción adecuadas si el genio y la mente no las hubieran preconcebido sin guiarse por regla alguna⁴. Esta declaración va claramente dirigida en contra de la confianza renacentista en reglas infalibles.

Por otra parte, empero, Bernini censura a su rival, Borromini, por «ser presto en transgredir las reglas», y de sí mismo afirma que trabaja «sin obedecer ciegamente a las reglas, pero también sin violar las reglas justas». Pero la verdad es que en sus obras —sea la columnata de la iglesia de San Pedro o las fuentes de Roma— infringía las reglas vigentes mucho más frecuentemente que las observaba, y aún las infringía con mayor frecuencia que lo admitía. Esto era típico de la situación de una época en la que la práctica artística era distinta de la teoría, siendo flexible y espontánea la primera y en cambio conservadora la segunda.

A juicio de Bernini, había razones objetivas y subjetivas para oponerse a la observación de las reglas en el arte. En cuanto a las objetivas, Bernini creía que cada obra debe ser tratada individualmente: una fuente exige un tratamiento distinto que una estatua; las mismas formas arquitectónicas pueden ser buenas o malas, conforme a su función, situación y circunstancias. Y en lo que respecta a las razones subjetivas, el muy religioso Bernini creía que las obras de arte no son producto del raciocinio, sino de inspiración, del *furor divinus*.

B. La naturaleza da a sus productos toda la belleza necesaria —afirma Bernini— y el problema radica en que el hombre la reconozca⁵. Además hay en la naturaleza cosas más y menos perfectas, y los artistas deben reproducir sólo las más perfectas. Pero que no intenten combinar libremente las bellezas que se encuentran en

¹ E. Dodge Barton, *The Problem of Bernini's Theories of Art*, en: *Marsyas*, IV, 1945/7.

la naturaleza. Bernini calificó de «cuento» la vieja historia de Zeuxis que, al pintar una mujer hermosa, reunía en ella la belleza de varias mujeres. «Los hermosos ojos de una mujer —dice, igual que Bacon— no quedan bien en otro rostro hermoso». Pero, por otra parte, escribe Chantelou que Bernini no creía aconsejable formar a los pintores mediante estudios de la naturaleza, puesto que «la naturaleza casi siempre es débil y frágil». En 1665, en la parisiense Academia de Pintura y Escultura, Bernini aconsejaba a los artistas que no pintaran aquello que muestra la naturaleza, sino más bien aquello que debería ser visible, pero no lo es, y del relato de Baldinucci también se desprende que Bernini opinaba que el arte puede dar a las cosas una belleza que no tienen en la naturaleza: «de buen grado contemplamos a una vicja marchita y repulsiva si está bien pintada, aunque viva y real provocaría en nosotros asco y aversión».

Para Bernini —igual que para Galileo— el valor del arte residía en la ilusión que nos produce; así, «decía que la pintura era superior a la escultura», dado que «muestra lo que no es»⁶. Pero la pintura tampoco es una simple imitación, puesto que «el hombre que se blanquea el rostro no se asemeja a sí mismo, y sin embargo la escultura en mármol blanco sí que llega a hacerlo semejante». Y en la misma ocasión afirmaba que la maestría del artista consiste en el hecho de que su obra dé sensación de realidad, aunque todo en ella resulte ser ficticio⁷. Cuando el artista imita a la naturaleza, debería combinar la imitación con la creación, como si mezclara la contemplación con la acción —afirmaba también—. E igual que hicieron los clásicos, Bernini ponía a la naturaleza como modelo de los artistas, pero también decía —como los manieristas— que podían servir como modelo los más grandes maestros.

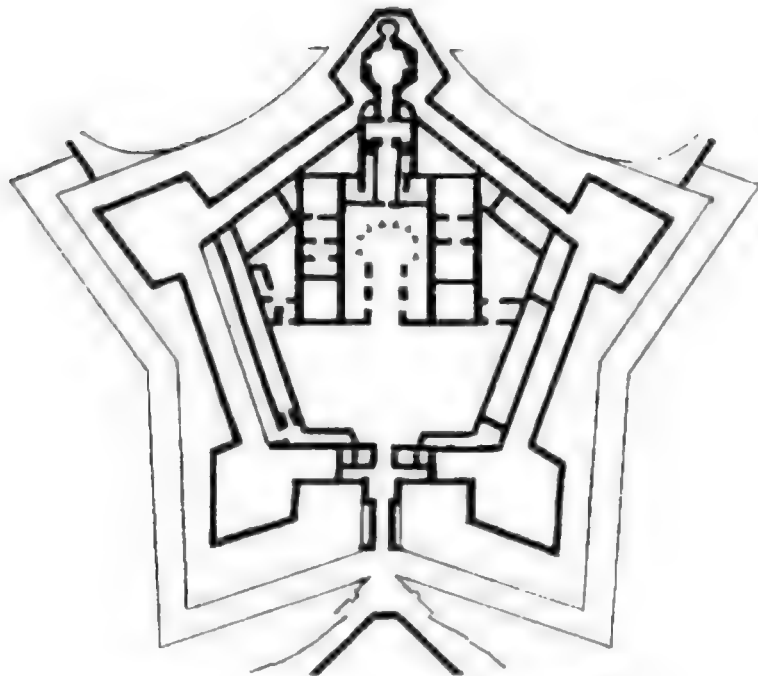
Como vemos, pues, la opinión de Bernini acerca de la relación entre el arte y la naturaleza no fue una concepción del todo uniforme, como tampoco lo fue su postura frente a las reglas en el arte, y ambas inconsecuencias se debían a razones parecidas: en la teoría Bernini no parece haberse atrevido a reconocer aquella libertad frente a la naturaleza y las reglas por las que se guiaba en su arte.

C. *Bellezza di concetto*. La concepción berniniana del arte no era formalista. El artista creía en efecto que el contenido de la obra ha de ser profundo y tener cierto valor. Así, aun al representar objetos simples, el arte debía mostrar su idea y su «sentido alegórico», y hasta las fuentes debían ser provistas por el arquitecto de un contenido noble y verdadero. El propio Bernini diseñó una fuente con palmeras y rocas, haciendo de ella «un poema sobre las fuerzas elementales de la naturaleza». De modo que no abrigaba duda alguna en cuanto a que en el arte no se trata únicamente de la belleza de la forma, sino también de la belleza de la idea, es decir, la *bellezza di concetto*.

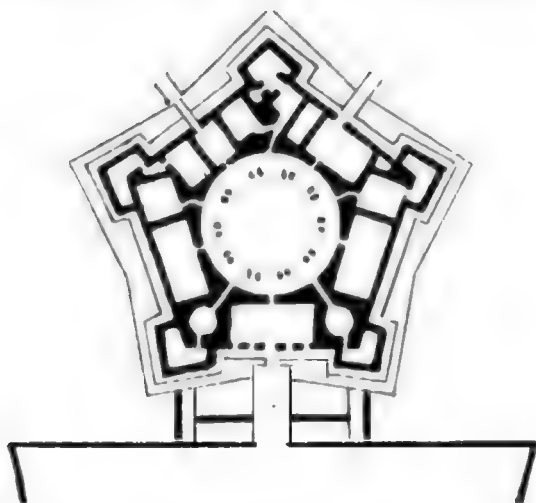
En lo que atañe a los métodos de trabajo de Bernini, Baldinucci refiere: «primero la idea general, luego la planificación de las partes y, finalmente, el perfeccionamiento, aportando gracia y suavidad». En sus procedimientos Bernini seguía el ejemplo del orador que «primero determina, luego distribuye y por fin añade y adorna».

El tomar el artista plástico modelo de la retórica era típico de la época barroca⁸, cosa que prueba que Bernini reconocía el legado de la estética clásica, como si su

⁶ *Rhetorica e barocco*, 1955, especialmente el tratado de G. Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, págs. 119 y sigs. J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura*, en: *Journal of Warburg Institute*, XX, 1957.



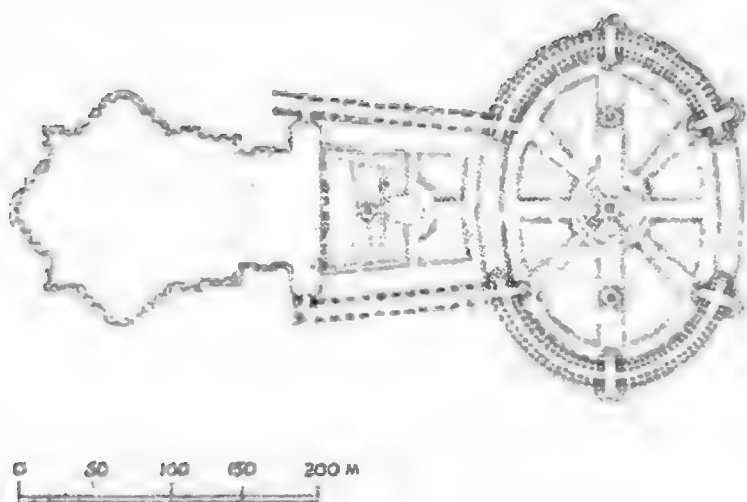
XXXIXa. PALAZZO l'ARNESE EN CAPRAROLA
CONSTRUIDO POR GIACOMO VIGNOLA EN LOS AÑOS 1559-73.



XXXIXb. EL CASTILLO DE KRZYZTOPOR EN UJAZD (HOY PROVINCIA DE
TARNOBRZEG, POLONIA)

CONSTRUIDO POR LORENZO MURETO DE SENT EN LOS AÑOS 1631-44.

Ambas construcciones constituyen un ejemplo de evolución de la arquitectura barroca hacia plantas más complejas, pero también regulares. Tanto el castillo italiano como el polaco fueron erigidos sobre una planta pentagonal, dotando a los edificios residenciales de formas utilitarias, propias de la arquitectura militar. Dichas formas tuvieron gran aceptación, porque respondían a la necesidad barroca de enriquecerlas. Así, en el castillo de Ujazd, el pentágono cumplía todavía cierta función utilitaria, mientras en el de Caprarola su único objetivo era ya decorativo.

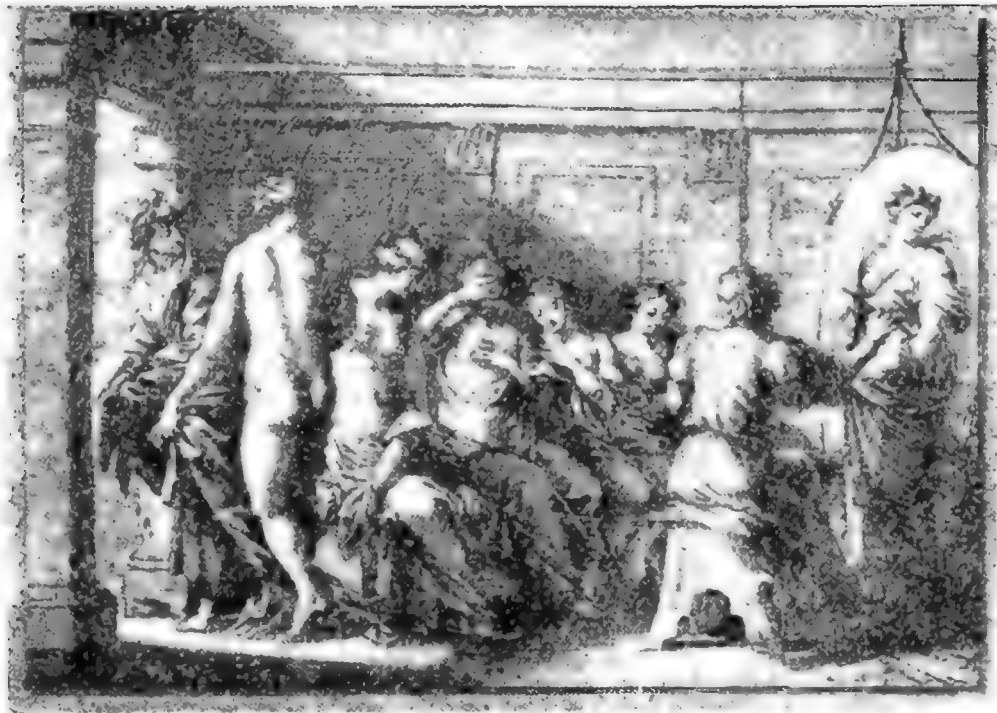


XL. PLANO DE LA COLUMNATA QUE PRECEDE A LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE ROMA.

La columnata fue proyectada por Lorenzo Bernini en los años 1656-67. El arquitecto abandonó conscientemente los ideales tradicionales del cuadrado y el círculo para pasar a una estética más dinámica e ilusionista, propia del barroco. La plaza oval tiene, efectivamente, más dinamismo que la circular, mientras que la inversión de la perspectiva crea una ilusión óptica de acercamiento, causando así que la fachada de la iglesia dé la sensación de estar a una menor distancia.



XLI. EL ARTE ANTIGUO ES EL MODELO DEL MODERNO, ALEGORIA
Grabado procedente de F. Junius, *De pictura veterum*, ed. 1694.



XLII. ZEUXIS PINTANDO A UNA DIOSA SEGÚN EL MODELO DE CINCO MUJERES HERMOSAS DE CROTONA

Grabado de R. Collin, según J. Sandrart; procedente de J. Sandrart, *Academia artis pictoricae*, 1683.



XLI.III. LOS PÁJAROS QUEREN COMER LAS FRUTAS PINTADAS POR PARRASIO

Grabado de R. Collin, según Sandrart; procedente de J. Sandrart, *Academia artis pictoricae*, 1683.

Los dos grabados anteriores ilustran las famosas anécdotas continuamente repetidas por los modernos teóricos del arte.

arte, a pesar de barroco, aún cupiera dentro de sus límites. Por otro lado, al despreciar los preceptos del arte y el principio de imitación de la naturaleza, al exigir que el arte fuera alegórico y al tomar modelo de la retórica, Bernini se alejaba de la estética clásica, haciendo hincapié al menos en algunos elementos de una estética barroca, distinta a la primera.

6. *Los teóricos.* Pero entre los escritores del siglo XVII había muchos que, cultivando la teoría del arte, no sabían sino censurar a los artistas que solemos calificar de barrocos. Así, el teórico Fréart de Chambray, en su *Idée de la perfection de la peinture* (1662) hace una evaluación del barroco desde el punto de vista de la estética del clasicismo, criticando a los artistas que «hasta han inventado un lenguaje especial en el que exageran magníficamente los gestos e introducen una enfática expresión para que se pueda admirar sus trucos magistrales, su gran *maniera* y las diversas y quiméricas bellezas ausentes de la obra de los grandes de antaño». En cambio otro gran escritor de la misma época, Roger de Piles, caracterizó el arte de su tiempo más positivamente, pues era uno de los más relevantes «rubenistas», es decir de los (franceses) aficionados a la obra del barroco Rubens. Así, entendía por «verdadero ideal» «una selección de diversas perfecciones» y —junto con la conveniencia, elegancia y claridad (que pueden ser consideradas como «perfecciones» clásicas)— recomendaba la «abundancia de ideas y riqueza de pensamiento», o sea las cualidades más barrocas.

7. *Charron.* No fueron, pues, los conocedores y aficionados al arte los que lograron captar con mayor exactitud la particular estética del barroco, sino un filósofo como Pierre Charron (1541-1603), que aun escribiendo poco sobre el arte y lo bello, tenía plena conciencia de la importancia cabal de la belleza, diciendo que no hay virtud que sea más estimada y que tenga mayor resonancia en las relaciones entre los hombres, y que ni siquiera un bárbaro podría resistirse a ellas. Así, creía que la belleza había sido el primer causante de las diferencias entre los hombres, produciendo la superioridad de unos sobre otros.

Luego, en *De la sagesse* (1601)⁸ sostiene este autor que hay dos distintas clases de lo bello: una belleza que permanece inmóvil, y proviene de la proporción adecuada y del color; y otra que es ya móvil, y que se llama gracia, consistiendo en los movimientos del cuerpo, de los ojos en particular. La primera sola está muerta, pero la segunda está viva y activa. En la opinión de Charron hay de este modo cierta analogía con la concepción de Cardano, citada en uno de los capítulos anteriores. Este contraponía el arte de lo bello al arte de lo sutil, es decir, el arte clásico al arte manierista. Charron, en cambio, contrapuso un arte estático y monumental, al arte vivo y móvil, es decir, el clásico al barroco.

S. TEXTOS DE RUBENS, BALDINUCCI Y CHARRON

P. RUBENS. *Leçons*, ed. Broussart (1858).
pág. 42

EL COLORIDO

1. Le coloris est l'intelligence de toutes les couleurs qui rendent les objets sensibles à la vue. Il est au dessin ce que la poésie est à la versification.

1. El colorido es la comprensión de todos los colores que hacen que los objetos sean visibles a la vista. Es, pues, al dibujo como la poesía a la versificación.

2. Quand Horace a dit: „Il en sera de la Poésie comme de la Peinture“, il aurait pu ajouter „et de la Musique“: car la Musique, c'est la Poésie dans sa plus haute expression, puisqu'elle est la langue naturelle et flexible de l'imagination, qui est elle-même une seconde création.

3. Otto-Vénins nous répétait souvent: Que vos compositions soient conformes aux coutumes et aux temps, ... imitez en ceci la Tragédie, soeur de la Peinture; ... que la fin de la Peinture est autant d'éclairer l'esprit que de tromper les yeux; que l'illusion qu'elle fait aux yeux est fondée sur la manière dont ils voient; que ce sont eux-mêmes qui ont appris à se faire tromper.

4. Soleva dire il Cavaliere che quest'opera era riuscita bene a caso, volendo inferire che l'arte stessa non poteva mai sotto una sì gran cupola ed in spazio sì vasto, e fra molti di eccedente grandezza dare una misura e proporzione che bene adeguasse, ove l'ingegno e la mente dell'artefice, tale quale essa misura doveva essere senz'altra regola concepire non sapesse.

5. Diceva egli, che la natura sa dare a' suoi parti tutto il bello, che loro abbisogna, ma che il fatto sta in saperlo conoscere all'occasione.

2. Cuando Horacio dijo de la Poesía que era como la Pintura, habría podido añadir: «y como la Música». Pues la Música es la Poesía en su expresión más alta, por ser la lengua flexible y natural de la imaginación, siendo en sí misma una segunda creación.

3. A menudo nos repetía Otto-Venius: que vuestras composiciones sean conformes a las costumbres y los tiempos... imitad en esto a la Tragedia, hermana de la Pintura: [...] el fin de la Pintura consiste tanto en iluminar el espíritu como en engañar a los ojos: la ilusión que en los ojos nos produce en la manera en la que ven se funda; y ellos mismos han sido los que aprendieron el modo de engañarse.

4. Acostumbraba decir el Caballero que aquella obra había resultado bien casualmente, queriendo inferir con ello que el arte mismo, bajo tan gran cúpula, en un espacio tan vasto y entre unas moles de tan enorme tamaño, no podría ser capaz de dar medida y proporción bien adecuadas si el ingenio y la mente del artífice no supieran concebir sin regla alguna cómo debía ser dicha medida.

5. Decía que la naturaleza sabe dar a sus partes cuanta belleza necesita, y que el problema radica en saberlo distinguir en cada ocasión.

6. Nel particular della nobiltà o maggioranza dell'arti usava bellissimi detti. In questo diceva esser superiore la pittura alla scultura, che la scultura mostra quel che è con più dimensioni, là dove la pittura mostra quel che non è, cioè il rilievo ove non è rilievo e fa parere lontano quel che non è lontano nel far somigliare in scultura una certa maggior difficoltà, che non nella pittura, mostrando l'esperienza, che l'uomo, che s'imbianca il viso non somiglia a se stesso eppure la scultura in bianco marmo arriva a farlo somigliante.

F. BALDINUCCI, *ibid.*, pág. 151

7. L'arte sta in far che il tutto sia finto e paia vero.

P. CHARRON, *De la sagesse*, l. 5: *Des biens du corps, santé et beauté, et autres*

8. Est vraysemblable que la première distinction qui a esté entre les hommes et la première consideration qui donna préeminence aux uns sur les autres a esté l'avantage de la beauté; et c'est aussi une qualité puissante, il n'y en a point qui la passe en crédit ny qui ayt tant de part au commerce des hommes. Il n'y a barbare si résolu qui n'en soit frappé... Beau et bon sont confins, et s'expriment par mesmes mots en Grec et en l'Ecriture Sainte.

Il y a deux sortes de beauté: l'une arrestée qui ne se remue point, et est en la Proportion et couleur due des membres; ... l'autre mouvante qui s'appelle bonne grâce qui est en la conduite du mouvement des membres, surtout des yeux; celle-là seule est comme morte, ceste-ci est agente et vivante. Il y a des beautés rudes,

LA PINTURA ENSEÑA AQUELLO QUE NO EXISTE

6. Sobre el particular de la nobleza o primacía de las artes utilizaba unas frases bellísimas. Sobre lo cual decía que la pintura era superior a la escultura, pues ésta muestra lo que es en varias dimensiones donde la pintura muestra lo que no es, a saber, el relieve donde no existe relieve, haciendo aparecer lejano lo que no está lejano; en cuanto al parecido, se logra en la escultura una mayor dificultad que en la pintura, mostrando la experiencia que el hombre que se blanquea el rostro no se asemeja a sí mismo, y sin embargo la escultura en mármol blanco sí que llega a hacerlo semejante.

LO FICTICIO DEBE DAR LA SENSACIÓN DE SER REAL

7. El arte consiste en hacer algo ficticio que parezca verdadero.

LA BELLEZA INMÓVIL Y LA VIVA: LA BELLEZA CLÁSICA Y LA BARROCA

8. Es muy probable que la primera distinción que haya existido entre los hombres o la primera consideración que dio la preeminencia a unos sobre otros haya sido la superioridad en la belleza; y es esta cualidad tan poderosa que no hay ninguna otra que supere su crédito, ni que tenga tanta influencia sobre la relación entre los hombres, no habiendo bárbaro tan desenvuelto que no se vea por ella conmovido. [...] Bello y bueno confinan mutuamente, expresándose con idénticas palabras tanto en Griego como en las Santas Escrituras.

Hay dos clases de belleza: una de ellas, estática, no se mueve y consiste en el color y proporción debidos de los miembros; y la otra, que es móvil, se llama gracia y reside en la manera en que se mueven los miembros, sobre todo los ojos: aquella sola se queda como muerta, mientras que esta es ya viva y activa. Por lo demás, hay bellezas rudas, agrias, orgullosas, y otras en cambio dulces y hasta blandas.

fieres, aigres; d'autres donces, voire encore fades.

La beauté est proprement considérable au visage. Il n'y a rien de plus beau que le visage, qui est comme l'âme raccourcie; c'est la monstre et l'image de l'âme, c'est son escusson à plusieurs quartiers, représentant le recueil de tous les titres de noblesse; ... c'est pourquoy l'art qui imite la nature ne se soucie, pour représenter la personne, que peindre ou tailler le visage.

La belleza se percibe propiamente en el rostro. Nada hay más bello que el rostro, que es resumen del alma: pues éste es en efecto muestra e imagen del alma y aun su escudo, con sus varios cuarteles, que representan el conjunto de sus diversos títulos de nobleza: [...] por ello el arte que imita la naturaleza, cuando quiere representar a una persona, no se preocupa sino de pintar o de tallar su rostro.

3. RETORNO A LA ESTÉTICA CLÁSICA: POUSSIN

① La *estética clásica*, inspirada por la antigua, formulada ya en el siglo XV por Alberti, y realizada en las obras de los maestros del Renacimiento —de Rafael en especial—, se consolidó en el siglo XVI, contando con plena aceptación por parte de los artistas y los reóricos. Sus tesis, que debemos recordar al hablar de su renovación en el siglo XVII, eran las siguientes:

1. La belleza es una cualidad objetiva de las cosas reales y no una reacción del hombre frente a ella.

2. Dicha cualidad consiste en orden, en la buena disposición de las partes, en su adecuada proporción y en una misma medida para ellas; o lo que es lo mismo, en la armonía de las formas, la *concinmitas* (si hemos de usar el término albertiano).

3. La belleza es percibida por la vista, pero evaluada por la razón; siendo dicha evaluación la más acertada, la razón crea la belleza dominando la imaginación.

4. La belleza se revela tanto en la naturaleza como en el arte, siendo una ley de la naturaleza y el objetivo del arte. La naturaleza constituye el modelo para el arte, no obstante lo cual el arte puede superarla, seleccionando de ella lo mejor.

5. Para conseguirlo, el arte debe apoyarse en reglas, atenerse a preceptos generales, ser una disciplina racional, valerse de la ciencia o, incluso, ser en sí mismo una ciencia.

6. En las artes plásticas, lo fundamental es el diseño, y no sólo en el sentido del esbozo, sino también en el de la intención, el proyecto que está en la mente del artista antes de realizarse. Por tanto, la obra de arte, a pesar de ser un objeto material, es creada por la mente y por el alma del hombre, siendo *cosa mental*.

7. El arte puede tratar de temas importantes, adaptando sus formas a su importante contenido. La conveniencia entre forma y contenido —es decir, el decoro— es una clase de *concinmitas*, del mismo modo que lo es la conveniencia de las formas entre sí.

8. Todas las posibilidades del arte fueron realizadas en la Antigüedad: en lo concerniente al orden, la medida, la racionalidad y la belleza, sus obras eran más perfectas que las de la naturaleza, y, por tanto, pueden servir de modelo para el arte posterior.

De entre los autores que en los siglos XV y XVI escribieron sobre arte, unos daban más importancia a la *concinnitas* y otros al *decoro*; unos resaltaban más la perfección de la naturaleza y otros la perfección del arte antiguo, pero todos —de una manera u otra— aprobaban estos ocho presupuestos, aunque no hablaran explícitamente de ellos en conjunto.

Mutatis mutandis, las tesis formuladas para las artes plásticas eran asumidas por la poética, fundiéndose en una sola ideología clásica procedente de fuentes y tradiciones dispares. Así, la tradicional objetividad de lo bello era de origen platónico; la tradición de orden provenía del pitagorismo; la idea de la relación entre el arte y la naturaleza era aristotélica; la concepción de la belleza espiritual había sido ideada por Plotino y luego modificada por Ficino; el *decoro* había nacido del pensamiento estoico; la asociación del arte con lo bello fue inaugurada por los teóricos del siglo XV; los humanistas empezaron a dar superioridad a lo antiguo; y la *concinnitas* y *diseño* fueron ideas de Alberti.

Los conceptos clásicos de lo bello, del orden, de la razón y el *decoro* daban la sensación de ser claros y definidos, cuando en realidad eran muy ambiguos, debido a que los mismos términos se prestaban a diversas interpretaciones. Así, «razón» podía significar la facultad de juzgar y seleccionar formas convenientes, y además la facultad de penetrar en la esencia de las cosas. Por «orden» podía entenderse la proporción numérica o bien un sistema cualitativo. Y la «belleza espiritual» podía tener una interpretación racionalista o irracionalista. Pero lo importante es que la doctrina clásica era susceptible de tener, y tuvo efectivamente numerosas variantes, y que en ellas había sitio para seguir investigando y añadiendo otras.

La doctrina clásica se consolidó y divulgó en el siglo XVI, pero a fines de la centuria empezaron a aparecer en ella ciertas fisuras. Así, los teóricos portavoces del manierismo (como Zuccaro) y los vinculados a la Iglesia (como Paleotti) ponderaban y recalcaban exageradamente el elemento espiritual, ideal y simbólico. Y entre los filósofos, unos (como Patrizi) se desprendieron del racionalismo de la doctrina clásica, y otros (como Bruno) de su objetivismo. Así, a caballo de los siglos XVI y XVII surgía junto al clásico el espíritu romántico.

Un poco más tarde, ya en los albores del siglo XVII, llegaría el desinterés por la teoría^{*} así, en Roma había magníficos artistas, pero faltaban teóricos insignes. Y los más desinteresados por la teoría eran los propios artistas que durante toda una centuria se habían fiado de ella y ahora preferían confiar en sus instintos. Incluso en la misma Roma ya no se respetaban las enseñanzas de Rafael y los Carracci, hasta que Poussin —que es estableció en esta ciudad en 1624— comenzó a «abrirnos los ojos» —informa Félibien—. Era aquella una indiferencia frente a la teoría clásica (ninguna otra contaba por entonces) mostrada ahora por los italianos, que, prácticamente, habían sido antiguamente sus únicos creadores.

Pero el fruto del trabajo de los italianos era ahora aprovechado en distintos países, y el primero en valerse de ellos sería Holanda, donde estudió Junius, autor de un libro que volvería a poner de actualidad la teoría clásica del siglo XVII; la tercera fue obra del italiano Bellori (próximo a Poussin); y ya posteriormente el proceso iniciado por Junius y Poussin hallaría su centro en las tierras de Francia.

* R. W. Lee, en la crítica del libro de D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, en: *Art Bulletin*, vol. 33: «Zuccaro's Idea had been the swam song of the subjective mysticism of the mannerist theory and between that date and 1664 no really significant theoretical treatise had appeared».

2. *Junius*. Franciscus Junius^b, nacido en Alemania en una familia de origen francés, estudió en Holanda, pero la mayor parte de su vida la pasó en Inglaterra. Su *De pictura veterum*, impresa en Amsterdam en 1638, es una obra de carácter histórico-filosófico, pues Junius no fue artista sino erudito, muy estimado, por cierto, por los artistas (entre otros, por Rubens), realizando profundos estudios sobre el arte antiguo con el fin de poder prestar un servicio al contemporáneo, con lo cual efectivamente contribuyó a que la antigua concepción del arte volviera a estar en boga y a ser norma vigente.

El libro de Junius recoge así todos los preceptos y presupuestos clásicos: el arte precisa de reglas; la condición del arte es el conocimiento de las perfectas proporciones; el arte exige una disposición adecuada de las partes; la razón es el juez en cuestiones artísticas; en la pintura, el colorido no es sino un adorno, siendo lo esencial el dibujo (que cuando no lo cubre una capa de colores nos «enseña las leyes de la proporción perfecta»); el modelo para las artes es la Antigüedad, y su material, la naturaleza; el objetivo del arte es la verdad porque «la pintura es imagen de aquello que es o puede ser», siendo una actividad intelectual; además, cumple funciones morales, y un tema sublime es en ella tan importante como la forma bella. Y todas estas tesis estaban acompañadas de hermosas fórmulas que, sin embargo, no eran originales de Junius sino de Cicerón, Quintiliano, Séneca, Laercio, Diógenes, Vitruvio, Filóstrato, Boecio y otros autores.

Junius comulgaba con todas las concepciones tradicionales, pero además con su corriente liberal, es decir, la menos absolutista y racionalista, recurriendo a la imaginación del artista y a su capacidad de crear imágenes, que llamó —del griego— *eidolopota*, sosteniendo que una obra «elaborada conforme a la naturaleza, puede ser complementada por la idea propia del artista». El artista moderno puede, pues, dotar de sutileza y esplendor hasta a lo antiguo. Asimismo, Junius hizo una clara distinción entre lo bello y la gracia, asegurando que «no hay reglas que nos revelen sus secretos». Así, pues, dentro de los marcos de la rígida teoría clásica, Junius logró insertar la espontaneidad del artista, la imaginación y la gracia, que no cabían dentro de la belleza regular. Todas estas ideas pertenecían en efecto a la variante liberal de la doctrina clásica.

Lo mismo que la mayoría de los teóricos del clasicismo, Junius trató de reunir los elementos definidores del arte. Así, sus cinco elementos pictóricos —invención, proporción, colorido, movimiento con expresión y disposición (construcción)— eran una distinción inspirada por la retórica que pronto llegaría a ser oficialmente reconocida por las academias. Pero aún antes de formar parte de la doctrina académica, el libro de Junius ejerció considerable influencia en sus contemporáneos, en Poussin especialmente.

3. *Poussin*. Nicolas Poussin (1594-1665), el mayor promotor del retorno a la teoría clásica en el siglo XVII, fue pintor, pero pintor erudito, que —como Durero— no quiso fundar su arte en el instinto sino en la teoría. *J'ai des raisons pour tout*, afirmaba éste. Poussin no expresó sus concepciones teóricas en ningún tratado —aunque es probable que tuviera esa intención—; mas aún así conocemos sus

^b A. Ellenius, *De arte pingendi. Latin Art Literature in XVIIIth Sweden and Its International Background*, Uppsala, 1960.

apuntes y cartas, así como sus opiniones gracias a la obra de su amigo Félibien³.

Poussin era francés, y de joven vivió en Francia, pero no le convenía la concepción semigótica del arte, aún predominante en su país, atrayéndole mucho más la concepción clásica de los italianos, con los que convivió desde 1624. Poco, sin embargo, pudieron enseñarle en esta materia los italianos a él contemporáneos; no faltaban en Roma los artistas, pero sí los teóricos; era ésta la época en que la teoría se encontraba en desuso, y Poussin se vio obligado a reconstruir la doctrina clásica en base a las obras contempladas, tanto las antiguas como las de la época pasada, es decir, las de Rafael, de los Carracci y a veces también las de Tiziano.

La doctrina clásica concordaba en todas sus tesis con los gustos de Poussin: *Mon naturel* —dice— *est de chercher les choses ordonnées*. Félibien testimonia que su amigo siempre trató de basar su arte en principios generales, que cuidaba mucho de la *costume*, que nunca quiso alejarse de la naturaleza («salvo en los casos en que ésta resultaba defectuosa») y que se inspiraba en las bellas y elegantes proporciones antiguas, siendo menos propenso que Junius a recurrir a la imaginación. Por medio del arte se proponía descubrir la esencia de las cosas (*par quoi la chose se conserve dans son être*), es decir, su teoría era una variante «esencialista» de la doctrina clásica, que no quería detenerse en los fenómenos sino que aspiraba a llegar a la esencia de las cosas.

4. *Lecturas de Poussin*. Poussin dejó algunas observaciones sobre la pintura, que poco después de su muerte fueron editadas por Bellori (1672), quien las publicó como suyas, siendo probablemente los fragmentos de un tratado que tenía la intención de escribir. Pero hoy día se sabe con seguridad que eran apuntes de Poussin, concernientes a sus lecturas. Así, en uno de ellos incluso aparece el nombre de Castelvetro, y en otros, A. Blunt⁴ descubrió citas del *Dell'arte historica* (1636) de A. Mascardi. Las observaciones acerca de la analogía entre la pintura y la música, acerca del paralelismo entre las formas musicales y los *modi* de la música antigua¹ provenían, en cambio, del teórico veneciano de la música G. Zarlino (de *Istituzioni harmoniche*, 1585). Y, asimismo, figuran entre esas anotaciones las viejas y arraigadas ideas de Platón, de Quintiliano o de Tasso. El concepto de forma mencionado por Poussin es escolástico; en la reflexión referente a la idea de lo bello por la que se guía el artista, E. Panofsky reconoció un fragmento de Lomazzo, quien la había tomado de Ficino y éste, a su vez, de Platón, siendo bien conocida por otros escritores del siglo XVI como Durero o Tasso.

Resumiendo, las «observaciones» de Poussin testimonian su erudición y sus lecturas, mas no dan fe de sus ideas propias. No obstante, son importantes, porque señalan qué ideas y conceptos eran de interés para este gran pintor. Esto se refiere especialmente a aquel fragmento platónico sobre la Idea de lo bello² en el que dice Poussin que la belleza es inmaterial aunque se revela en la materia cuando se da en ella el orden, la medida y la forma. Así, la pintura aspira a realizar la idea de lo bello, siendo en última instancia una idea inmaterial que se materializa en el orden, la

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, 1666-1688. A Poussin está dedicado el capítulo octavo de esta obra (*Ville Entretien*) editado por separado: *Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, ed. P. Cailler, 1947.

⁴ A. Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, en: *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937/8.

proporción y la forma de las cosas. No fue Poussin quien ideara esta concepción de lo bello y de la pintura, pero lo cierto es que concuerda con su arte y que coincide con lo que sabemos sobre su teoría.

Entre los apuntes de Poussin hay también observaciones acerca de la *gran manera*⁴, sobre la que deciden cuatro elementos: el tema, la concepción, la estructura y el estilo. El tema debe ser grande, la concepción creativa, la estructura parecida a la natural y el estilo propio. Era ésta, por lo visto, una idea copiada de Mascardi, pero que constituye un buen comentario a la obra poussiniana. El «estilo» es usado aquí para definir la formación artística individual como sinónimo de la «manera» y el «gusto», siendo una de las primeras aplicaciones del término (propio hasta entonces de la retórica y poética), en la teoría de las artes plásticas.

5. *El aspecto y el prospecto*. A diferencia de las observaciones hechas al margen de sus lecturas, son propias de Poussin las ideas manifestadas en sus cartas, entre las que se encuentran dos de especial relevancia. Una, expresada en su carta de 1642, concierne a la noción de *prospecto*⁵, siendo su concepto, lo mismo que dicho término, ideas de Poussin⁶, y tratándose del problema, antes muy poco investigado, de las formas de percibir. Poussin distingue aquí entre el simple ver y el contemplar las cosas detalladamente, llamando «aspecto» a lo primero y «prospecto» a lo segundo. El uno es para él «una operación natural», y el otro «una actividad de la razón». El término «prospecto» lo tomó del latín *prospectus* (ver de lejos) pues de lejos se perciben los contornos, mas no se ven los detalles. Y es esto precisamente lo que quería Poussin, así como otros clásicos: representar los contornos, los rasgos esenciales. Al establecer la diferencia entre aspecto y prospecto, Poussin daba origen a una idea importante, separando dos maneras de tratar el arte —y la pintura en particular—, fundamentalmente distintas. Ello no obstante, tanto los términos como la idea misma no lograron mayor aceptación, volviéndose sólo a ellos ya entrado el siglo XX.

En su segunda carta, importante también para la teoría del arte, y dirigida en 1665 (poco antes de su muerte) a Fréart de Chambray, Poussin nos da una definición de la pintura, determinando los principios y elementos de la misma. Allí, en su definición sostiene que la pintura es «imitación de todo aquello que se ve bajo el sol, realizada en cualquier tipo de superficie, con líneas y colores», cuya finalidad es el placer⁷. «Imitación» y «placer» eran dos nociones propias de las definiciones clásicas, pero Poussin no menciona la belleza, ni la armonía, ni la Idea, aunque seguramente las persiguiera en sus obras. En cambio, subraya que es susceptible de ser imitado «todo aquello que se ve bajo el sol», y no sólo las «acciones humanas» a las que limitaba la pintura otra definición que figura también entre los apuntes de Poussin.

Además, entre los principios⁸ generales de la pintura, Poussin enumera las aserciones de que nada es visible sin luz, y que nada es visible sin un medio transparente, así como sin color, sin una u otra distancia, y sin el órgano de la vista. Es ésta, pues, una enumeración de los axiomas de la pintura que parece sencilla, pero no hay prueba de que antes de Poussin alguien los hubiera reunido todos.

A juicio de Poussin, sólo hay nueve elementos que distinguen una obra de las

⁴ W. Tatarkiewicz, *Nowa sztuka a filozofia* (Nuevo arte y filosofía), en *Estetyka*, I, 1960, pág. 130. En inglés, en: *British Journal of Aesthetics*, II, 3, 1962, y en alemán en: *Jahrbuch für Ästhetik*, VI, 1961.



37. PIERRE CHARRON
Grabado del siglo XVII.



38. FRANCISCUS JUNIUS
Grabado de A. v. Werff-P. Gusnst, 1694.



39. NICOLAS POUSSIN
Grabado de Audran, según J. Pesne, s. XVII.



40. GIOVANNI PIETRO BELLORI
Grabado del s. XVII.

demás y que son: disposición, ornamento, belleza, gracia, viveza, autenticidad, verosimilitud, y juicio acertado¹. En la época renacentista, semejante inventario era, para muchos teóricos, un deber; la de Poussin no fue acaso una enumeración muy correcta, pero desde luego es una de las relaciones más completas de las posibles cualidades de una obra de arte, y un testimonio además de la amplia y liberal concepción profesada por este clásico.

Pero su liberalismo no consistía en consentir que el arte se dejara llevar por la imaginación, como hiciera Junius. Tanto en la teoría como en la práctica, Poussin aspiraba a un arte basado en reglas y razones (*j'ai des raisons pour tout*) y pese a que su pintura fue muy uniforme, admitía un arte «multiforme».

Es asombrosa la coincidencia entre la teoría de Poussin y de Durero, tanto más cuanto que les separa un siglo y medio, y que su respectiva pintura es tan diferente, medio gótica la de uno, y ya medio barroca la del otro. Pero como testimonio un pintor contemporáneo de Poussin, éste «tenía en gran estima los libros de Durero». Ambos pintores abrigaban la misma fe en la belleza objetiva, el poder del orden, de la medida, la razón, la armonía, la idea, la perfección de la naturaleza, la magnitud de lo antiguo, la posibilidad de selección de lo bello por el artista, y la multiplicidad de cosas bellas con un solo principio de lo bello. Pero no obstante esta convergencia, la teoría de Durero pertenece a otra variante de la teoría clásica, habiendo en ella más matemática y más filosofía, que por lo demás es una filosofía agnóstica: la belleza objetiva existe, pero no la conocemos, la conoce sólo Dios. Y entre las ideas de Poussin, en cambio, no parece que figure semejante enunciado.

⑥ *La teoría y la práctica.* En el caso de Poussin, pintor y pensador, es difícil constatar si la teoría fue una justificación de su arte, o si éste fue una ilustración de su teoría. Sus lienzos, históricos y alegóricos, son siempre libres composiciones y no reproducciones de la realidad («Tenía a menos a aquellos que sólo saben copiar la naturaleza tal como la ven», asegura Félibien). Pero las posturas de sus personajes son siempre bellas y elegantes, más teatrales que reales, y siempre expresan sentimientos, por lo que sus obras son más afines a la música que a la plástica, según afirman algunos críticos.

En su pintura, Poussin era un «organizador de espectáculos y no un intérprete de la realidad». Así, aspiraba a la armonía mas no a la sutileza (como los manieristas); tomaba de la naturaleza sus elementos, pero no sus composiciones (como era el caso de los naturalistas). Creó su propio mundo, imaginario, lleno de armonía, clásico en su equilibrio y su sosiego, y sólo en algunos detalles de su medida fantasía se perciben las huellas del barroco ya dominante en su época².

Si bien en los primeros años de su estancia en Roma Poussin vivió a la sombra de los grandes personajes de su tiempo, a partir de 1640 ya era conocido y apreciado, no sólo como pintor sino también como filósofo del arte. Pero a pesar de ello permanecía más bien aislado y marginado, «respetado, mas incomprendido»³. El eco de sus actividades llegó por fin a Francia, ejerciendo cierta influencia, aunque no de la envergadura que él hubiera deseado. Y en la propia Roma tuvo al menos un con-

¹ Nicolas Poussin, publié sous la dir. de A. Chastel, 1960, en: *Actes du Colloque sur N. Poussin*, 1958. En especial, págs. 237-262: D. Mahon, *Poussin au carrefour des années trente*.

² J. Bialostocki, *Poussin i teoria klasycyzmu*, en: *Teleskich źródlowych do dziejów teorii sztuki* (Textos de fuentes para la teoría del arte), II, 1953.

tinuador en la persona de Bellori, pero éste pertenece ya a otra etapa, a una nueva variante de la teoría del clasicismo.

7. *Bellori*. Giovanni Bellori (1615-1696) fue un arqueólogo y cronista del arte, autor de unas *Vite* de los pintores contemporáneos a él y de un *Vocabolario* del arte de su tiempo^h. Sin ser artista, era miembro de la Academia de San Lucas, y se movía en los círculos de los artistas romanos y los mecenas eclesiásticos del arte, por lo que sus concepciones pueden ser consideradas como representativas de cierta tendencia general. Amigo y gran admirador de la obra de Poussin, aunque afirmara que, en lo que respecta a lo bello, el pintor barroco Guido Reni «superó a todos los demás artistas de nuestro siglo», expuso su teoría estética en una conferencia que dio en la Academia de San Lucas en 1664, y que luego se imprimió (1672) como introducción a las *Vite* de los artistas con el título de *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*.

La teoría de Bellori⁶ se funda en los tradicionales conceptos clásicos de orden, proporciones, razón, reglas, *decoro*, eutimia, primacía del diseño, perfección de la naturaleza y grandiosidad del arte. Ello no obstante, todo el énfasis está puesto sobre la tesis de que la belleza del arte es superior a la de la naturaleza, y que el arte no se basa en la imitación sino en la idea.

Bellori parte de la aserción de que el Creador «constituyó las primeras formas que llamamos Ideas, de modo que cada una de las especies resultó expresada por esa Idea primera». Y ahora los artistas «al imitar a aquel primer artífice se forman a su vez en su intelecto un modelo de belleza superior, de modo que al mirarlo enmiendan la natura». La idea de lo bello no era nueva, pero en lo que dice Bellori hay dos elementos sumamente importantes. La idea «no es una», pues hay muchas ideas, y a cada edad del hombre y a cada sexo le corresponde un diferente ideal de lo bello. En segundo lugar, la idea es superior a la naturaleza, aunque la idea tiene su origen en la naturaleza y el hombre la deduce de la misma. Era ésta una concepción nueva de la Idea. Y si lo malo es el arte que carece de la idea, también es mala la idea cuando no se «apoya en la naturaleza».

La estética de Bellori, muy ligada al pensamiento de Poussin, era en principio clásica, pero ya no era el suyo un clasicismo puro. Con razón su tratado fue calificado de «manifiesto del clasicismo barroco». La tesis de la superioridad de la idea sobre la naturaleza testimonia ya la penetración del barroco en la teoría, del mismo modo que la riqueza, lo grandioso y el dinamismo fueron su manifestación en la práctica. Pues desde que se empezó a resaltar la Idea, en sustitución de la proporción, la regularidad y la *concinnitas*, se producía en la teoría el señalado dualismo.

Pero, por otro lado, ¿qué podía aportar de nuevo la «idea» de Bellori, si en el período más clásico del Renacimiento se conocían la filosofía y la estética platónicas? Resulta sin embargo que, no obstante esta coincidencia, las diferencias entre ambas estéticas son considerables. Así, la estética de la Academia Florentina era espiritualista más que idealista, y si admitía las ideas, éstas eran las innatas, y no las descubiertas en la naturaleza. Ya hace tiempo se ha observado que desde el punto de vista filosófico, la teoría de Bellori es dualista, oscilando entre el platonismo y el aris-

^h A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909, Ch. 1. Poussin et son temps, pág. 52. J. Białostocki, G. P. Belloriego «Idea malarza, rzeźbiarza i architekta», manifest barokowego klasycyzmu, en: *Przeglądzie Humanistycznym*, núm. 5/60.

totalismo, sin que se dé un equilibrio entre la aportación de ambas doctrinas, pues Bellori tomó de Platón el término de «Idca», mientras que la concepción fundamental de la multiplicidad de las formas es de inspiración aristotélica.

Pero Bellori no tuvo seguidores en Italia, y más bien afectó —gracias sobre todo a Félibien— al pensamiento francés, ya que la Francia de entonces era el centro más importante de la teoría del arte.

T. TEXTOS DE POUSSIN Y DE BELLORI

N. POUSSIN, carta a Chantelou del 24.XI.1647
(*Correspondance de N. Poussin*. 1911, ed.
Jouanhy, pág. 273)

1. Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit des merveilleux effets. Ici cette parole mode signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et partant telle médiocrité et modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme dedans le procéder par lequel la chose se conserve en son être...

Les sages anciens... appelèrent le mode dorique stable, grave et sévère, et lui appliquèrent matières graves, sévères et pleines de sapience.

Et passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usaient le mode phrygien pour avoir ses modulations plus menues qu'aucun autre mode, et son aspect plus aigu. Ces deux manières, et nulle autre, furent louées et approuvées par Platon et Aristote: estimant les autres modes inutiles, ils estimèrent ce mode véhément, furieux, très sévère, et qui rend les personnes étonnées.

J'espère devant qu'il soit un an, dépeindre un sujet avec ce mode phrygien. Les sujets de guerres épouvantables s'accoutument à cette manière.

LAS ANTIGUAS TONALIDADES MUSICALES TIENEN TAMBIÉN SU APLICACIÓN EN LA PINTURA

1. Nuestros buenos y antiguos Griegos, inventores como son de todo cuanto es hermoso, hallaron varios modos por medio de los cuales lograron producir maravillosos efectos. La palabra modo significa aquí, muy propiamente, la razón, o la forma y la medida de la cual nos servimos para hacer una cosa, cosa que nos limita para que no pasemos más allá, haciendo obrar en todo con cierta moderación y medianía; no obstante lo cual dicha medianía y moderación no es sino cierto orden y manera determinado y firme de proceder, por el cual toda cosa se mantiene en su ser.

Los antiguos sabios [...] llamaron al modo dórico estable, grave y severo, aplicándole materias igualmente graves y severas, así como llenas de sabiduría.

Y pasando de ahí a las cosas alegres y deleitosas, usaban del modo frigio, por tener éste más menudas modulaciones que ningún otro y aspecto más agudo. Estos dos estilos, y ningún otro, fueron los alabados y aprobados por Platón y Aristóteles, quienes, estimando inútiles los otros modos apreciaban éste, tan severo, furioso y vehemente, que deja a las personas asombradas.

Espero antes de un año pintar algún asunto al modo frigio, pues los terribles temas de la guerra bien se acomodan con el dicho estilo.

Ils voulurent encore que le mode lydien s'accomodat aux choses lamentables parec qu'il n'a pas la modestie du dorien ni la sévérité du phrygien.

L'hypolydien contient en soi une certaine suavité et douceur, qui remplit l'âme des regardants de joie. Il s'accomode aux matières divines, gloire et paradis.

Les Anciens inventèrent l'ionique avec lequel ils représentaient danses, bacchanales et fêtes, pour être de nature joyeuse.

N. POUSSIN. *Observations sur la peinture*

(Bellori. *Vite de' pittori*, 1672)

(ed. Jouanny, pág. 495)

2. L'idée de Beauté ne descend dans la matière que si elle y est préparée le plus possible. Cette préparation consiste en trois choses: dans l'ordre, dans le mode, et dans l'espèce ou vraie forme.

L'ordre signifie l'intervalle des parties, le mode a trait à la quantité, la forme consiste dans les lignes et dans les couleurs. L'ordre et l'intervalle des parties ne suffisent pas, ni que tous les membres du corps aient leur place naturelle, s'ils ne s'y joignent le mode, qui donne à chaque membre la grandeur qui lui est due, proportionnée au corps, et si l'espèce n'y concourt pas, en sorte que les lignes soient faites avec grâce, et dans un doux accord de la lumière voisine de l'ombre... La Peinture n'est autre qu'une idée des choses incorporelles, et que si elle montre les corps, elle n'en représente seulement que l'ordre et le mode de l'espèce des choses; qu'elle est plus attentive à l'idée du beau qu'à toute autre.

N. POUSSIN, carta a De Noyers, de 1642

(ed. Du Colombier, pág. 77)

3. Il faut savoir, dit-il, qu'il y a deux manières de voir les objets,

Pero además hicieron que el modo lidio se acomodase a las cosas que provocan el pesar, por cuanto éste no tiene ni la modestia del dórico ni la severidad del frigio.

El modo hipolidio contiene en sí cierta dulzura y suavidad que colorean el alma de alegres perspectivas, pues éste se acomoda con la gloria, el paraíso y las materias divinas.

Y además los Antiguos inventaron el jónico, con el cual representaban sus danzas, fiestas y bacanales, pues este modo era de muy festiva naturaleza.

SOBRE LA IDEA DE LO BELLO

2. La idea de Belleza no baja a la materia si ésta no se halla —en lo posible— preparada. Y dicha preparación consistirá en tres cosas: en el orden, en el modo y en la especie o verdadera forma.

El orden significa el intervalo de las partes, el modo se refiere a la cantidad y la forma consiste en líneas y colores. Así, el orden e intervalo de las partes no bastan, ni el que todos los miembros de cada cuerpo tengan su emplazamiento natural, si a ello no se une el modo, que otorga a cada miembro el debido tamaño, proporcionado al cuerpo, y si además la especie no concurre, de suerte que las líneas se realicen con gracia y aun en dulce acuerdo de la luz, vecina de la sombra. [...] La Pintura es una idea de las cosas incorporadas, y si bien muestra los cuerpos, no representa sino el orden y el modo de la especie de las cosas, estando más atenta a la idea de lo bello que a ninguna otra.

EL ASPECTO Y EL «PROSPECTO»

3. Hay que saber —nos dice— que existen dos maneras de percibir los objetos, una tan sólo vien-

l'une en les voyant, simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'oeil la forme et la ressemblance de la chose vûë. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et la naturelle réception de la forme dans l'oeil l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connoître ce même objet. Ainsi on peut dire que le simple aspect est une operation naturelle et que ce que je nomme le Prospect est un office de raison qui dépend de trois choses, savoir de l'oeil, du rayon visuel, et de la distance de l'oeil à l'objet: et c'est de cette connaissance dont il serait à souhaiter que ceux qui se mêlent de donner leur jugement fussent bien instruits.

N. POUSSIN, *Observation sur la peinture*
(según Bellori, *Vite*)

4. La maniera magnifica in quattro cose consiste, nella materia, ovvero argomento, nello concetto, nella struttura, nello stile.

La prima cosa che come, fondamento di tutte l'altre si richiede, è che la materia, e il soggetto sia grande, come sarebbono le bataglie, le attioni heroiche, e le cose divine... È adunque da sprezzarsi la viltà, e la bassezza de'soggetti lontani da ogni artificio che vi possa essere usato. Quanto al concetto, questo è mera parte della mente, che si va affaticando intorno le cose... La struttura o compositione delle parti sia non ricercata studiosamente, non sollecitata, non faticosa, ma simigliante al naturale. Lo stile è una maniera particolare, è industria di dipingere e disegnare nata dal particolare genio di ciascuno nell'applicazione, e nell'uso dell'Idee, il quale stile, maniera, o gusto si tiene dalla parte della natura, e dell'ingegno.

dolos, y otra considerándolos con atención. El sólo ver no es otra cosa que recibir naturalmente en el ojo la forma y simulacro de lo visto. Pero ver un objeto considerándolo implica que más allá de la simple y natural recepción de su forma en el ojo, se buscan con particular aplicación los medios de conocer perfectamente ese mismo objeto. Así, puede decirse que el percibir el aspecto es una operación natural, mientras lo que yo llamo Prospecto es una actividad de la razón que depende de tres cosas, a saber, del ojo, del rayo visual y de la distancia que va desde el ojo hasta el objeto, siendo de desear que aquellos que se atreven a emitir un juicio se hallen bien instruidos en esta clase de conocimiento.

ELEMENTOS DE LA PINTURA

4. La manera magnifica consiste en cuatro cosas, en la materia o argumento, en el concepto, en la estructura y en el estilo.

Lo primero de todo, que como fundamento del resto se requiere, es que el asunto o materia sea grande, como lo son las batallas, las acciones heroicas y las cosas divinas. [...] En consecuencia, se ha de despreciar el uso de aquellos asuntos que por su bajeza y su vileza se alejan de todo arte. En cuanto al concepto, es una cosa sólo de la mente, que así se va esforzando en torno a cada cosa. [...] La estructura o composición de las partes no ha de ser laboriosamente rebuscada, ni fatigosa o solicitada, sino bien semejante al natural. En cuanto al estilo, es una peculiar manera, un modo de pintar y dibujar que nace del genio particular de cada uno en el uso y aplicación de las Ideas, cuyo estilo, manera o gusto procede del ingenio y la naturaleza.

5. Après avoir considéré la division que fait le seigneur François Junius des parties de ce bel art, j'ai osé mettre ici brièvement ce que j'ai appris.

Il est nécessaire premièrement de savoir ce que c'est que cette sorte d'imitation et la définir. C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil, sa fin est la délectation.

Principes que tout homme capable de raison peut apprendre:

Il ne se donne point de visible sans lumière.

Il ne se donne point de visible sans moyen transparent.

Il ne se donne point de visible sans terme.

Il ne se donne point de visible sans couleur.

Il ne se donne point de visible sans distance.

Il ne se donne point de visible sans instrument.

Ce qui suit ne s'apprend point. Ce sont parties du peintre.

Mais premièrement de la matière. Elle doit être prise noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier. Pour donner lieu au peintre de montrer son esprit et industrie il la faut prendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent apprendre. C'est le rameau de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité. Ces neuf parties contiennent plusieurs belles choses dignes d'être écrites de bonnes et savantes mains.

5. Tras haber considerado la división que de las partes de este arte realiza el señor Francisco Junius, me atrevo aquí a exponer muy brevemente lo que aprendí de ello.

En primer lugar, es preciso saber en qué consiste esta clase de imitación, y luego definirla. Se trata, pues, de una imitación de todo aquello que se ve bajo el sol, realizada en cualquier tipo de superficie con líneas y colores. Su fin es el placer.

Principios que todo hombre capaz de razonar puede aprender:

Nada hay que sea visible sin la luz.

Nada hay que sea visible sin un medio transparente.

Nada hay que sea visible sin un límite.

No hay nada que sea visible sin color.

No hay nada que sea visible sin distancia.

No hay nada que sea visible sin instrumento.

Mas lo que sigue ya no se puede aprender, siendo estas las partes del pintor, y en primer lugar la materia, que se debe elegir noble, sin que reciba ninguna cualidad del artesano. Y para dar ocasión al pintor de que nos muestre su espíritu y su industria es preciso elegir una materia capaz de recibir la más excelsa forma. Así, es preciso comenzar por la disposición y luego por el ornato, la gracia, la vivacidad, el aderezo, la verosimilitud y el buen juicio general. Pero estas últimas partes son propias del pintar y no se pueden aprender. Estas es aquella rama de Virgilio, que nadie puede hallarla ni cogerla si no va conducido por el destino. Y dichas nueve partes contienen varias cosas que son bellas y dignas de ser escritas por buena y sabia mano.

6. (p. 3) Quel sommo ed eterno Intelletto, autore della natura, nel fabbricare l'opere sue maravigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fù da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create...

(p. 4). Il perché li nobili Pittori e Scultori, quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colori, e di lineamento. Questa Idea... si svela a noi, e discende sopra i marmi, e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine, e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine.

Così l'Idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo, ma superiore fassi alla natura.

(p. 5). Anzi la natura... è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinari, e del tutto imitatori de'corpi, senza elezione, e scelta dell'Idea, ne furono ripresi.

(p. 7). Laonde Helena con la sua bellezza naturale non pareggiò le forme di Zeusi e d'Homero né donna alcuna fù, che ritenesse tanta venustà quanta la Venere Cnidia, o la Minerva Ateniese chiamata la bella forma.

(p. 8). Il far però gli huomini più belli di quello che sono comunemente, et eleggere il perfetto conviene all'Idea. Ma non una di questa bellezza è l'Idea; varie sono le sue forme e forti, e magnanime, e gioconde, e delicate di ogni età, e d'ogni sesso...

6. Aquel sumo y eterno Intellecto, autor de la natura, al crear altamente maravillosas obras mirándose a sí mismo, constituyó las primeras formas que llamamos ideas, de modo que cada una de las especies resultó expresada por esa idea primera de la que luego se formó el admirable contexto de las cosas creadas...

De manera que los nobles Pintores y Escultores, al imitar a aquel primer artífice, se forman a su vez en su intelecto un modelo de belleza superior, de modo que al mirarlo enmiendan la natura, sin error de colores ni de líneas. La cual Idea... se nos desvela y descende hasta las telas y los mármoles y, originada por natura, supera dicho origen, convirtiéndose así en original del arte; luego midiéndose por el compás del intelecto viene a ser la medida de la mano, y animada por la imaginación da vida a las imágenes.

Así, la Idea constituye la perfección de la belleza natural, y uniendo a lo verdadero lo verosímil de las cosas expuestas a los ojos, siempre aspirando a lo óptimo, se hace superior a la natura.

Y al contrario la natura [...] es tan inferior al arte, que los artífices completamente remedadores e imitadores de los cuerpos, que no practican la elección y selección propias de la Idea, fueron reprendidos.

Por ello mismo Helena, con su belleza natural, nunca igualó las formas de Zeuxis y de Homero, ni hubo mujer alguna que alcanzase tan gran atractivo como la Venus de Cnido o la Minerva Ateniese, llamada «bella forma».

Pues el hacer a los hombres más perfectos de lo que son generalmente, y elegir sólo lo perfecto, bien conviene a la Idea. Mas dicha idea no consiste en una de las bellezas antedichas, que sus formas son fuertes y diversas, magnánimas, festivas y delicadas, de todo sexo y de todas las edades...

(p. 9). A diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella, che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi Pittori si eleggono, contemplando la forma di ciascuno.

(p. 10). Quintiliano c'instruisce, come tutte le cose perfezzionate dall'arte, e dall'ingegno humano hanno principio dalla Natura istessa, da cui deriva la vera Idea...

Al contrario quelli, che si gloriano del nome di Naturalisti, non si propongono nella mente Idea alcuna: copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza, e gli errori.

(p. 11). (Il popolo) apprezza li belli colori e non le belle forme, che non intende, s'infastidisce dell'eleganza, approva le novità; sprezza la ragione, segue l'opinione, e s'allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale, come in propria base, è dedicato dell'Idea il nobilissimo simulacro.

(p. 11). L'architetto deve concepire una nobile Idea e stabilirsi una mente, che gli serva di legge e di ragione, consistendo le sue inventioni nell'ordine, nella dispositione, nella misura ed euitmia del tutto e delle parti.

A diversos objetos convienen diversas formas, por no ser otra cosa la belleza sino aquello que hace las cosas como son en su propia y perfecta naturaleza; la cual eligen los óptimos Pintores contemplando la forma de cada uno.

Enseña Quintiliano que todas las cosas perfeccionadas por el arte y el humano ingenio tienen su principio en la propia Naturaleza, de la cual se deduce la verdadera idea. [...] Por el contrario, aquellos otros que se vanaglorian de llevar el nombre de Naturalistas, no se proponen en la mente Idea alguna, sino que copian los defectos de los cuerpos y se habitan a la fealdad y los errores.

(El pueblo) aprecia los colores bellos y no las bellas formas, que no entiende, y aburriéndose de la elegancia aprueba la novedad, desprecia la razón, sigue la opinión y se separa de la verdad del arte, sobre la cual, como en su propia base, se erige la nobilísima estatua de la Idea.

El arquitecto debe concebir una noble idea y asentarse sobre una mentalidad que le sirva de ley y de razón, consistiendo sus invenciones en el orden, la disposición, la medida y la euitmia del todo y de las partes.

4. LA POÉTICA DEL SIGLO XVII

En el siglo XVI los italianos elaboraron una poética basándose en los consejos que Horacio daba a los poetas y en los análisis hechos por Aristóteles, convirtiendo así consejos en principios y análisis en preceptos. Escaligero supo dar a estos principios y preceptos una forma en que se divulgaron y arraigaron, primero en Italia y pronto también en el norte de Europa, pero hacia el año 1600 la animación italiana se debilitó, siendo cada vez los tratados poéticos más escasos en Italia y más numerosos en Francia^a. En esta segunda, ya a mediados del siglo XVI, Ronsard y la Plé-

^a Ph. van Thiegem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, 1957. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, 1961.

vade iniciarían un movimiento poético, que aún en 1605 tuvo a su representante en la persona de Vauquelin de la Fresnaye, con su poética versificada. Pero pronto los franceses, valiéndose de los cimientos fundados por los italianos, elaboraron su poética propia, siendo un paso decisivo en el proceso la publicación de *L'Académie de l'art poétique* de Pierre de Deimier (1610). La nueva poética francesa era así obra de la generación nacida hacia el año 1600, la misma a la que perteneció el filósofo Descartes.

① *Chapelain*. El principal teórico de esta generación fue Jean Chapelain (1595-1674), un poeta mediocre pero hábil teórico, hombre muy erudito y mundano, generalmente admirado en todos los salones y academias, que no sólo supo formular los principios poéticos sino también imponerlos a los artistas de su tiempo. Así, los formuló ya en 1623, en una introducción al poema del cavaliere Marino, titulado *Adonis*; y más tarde (en 1637), cuando surgió la disputa en torno al *Cid* de Corneille presentaría —a petición de la Academia que acababa de fundarse— su opinión al respecto (*Sentimens de l'Académie*), exponiendo asimismo su teoría poética.

a. La poesía es una disciplina afín a la filosofía porque es un saber sublime (*science sublime*) que concibe las cosas de modo universal¹.

b. Su opuesto es la historia, porque representa las cosas particulares concibiéndolas tal como son, mientras que la poesía las concibe tal como deberían ser (*comme elles doivent être*)¹.

c. La poesía debe ser grande y tratar de las acciones ilustres. «Califico la acción de ilustre —dice Chapelain— cuando le ocurre a personas que de por sí eran ilustres o a quienes dicha acción hizo ilustres». Lo ilustre es así una cualidad necesaria en la fábula, mientras que la forma ha de perseguir en cambio la belleza: bellos sentimientos (*beaux sentimens*) y bellas palabras (*belles paroles*).

d. El objetivo de la poesía es encaminar al hombre a la virtud (*pour acheminer l'homme à la vertu*), y el medio para conseguirlo es el placer, siendo éste, por tanto, un placer que es útil (*plaisir utile*).

e. La directiva del poeta no es la verdad sino la verosimilitud, pues sólo ésta despierta la confianza, mientras que la verdad no siempre es verosímil.

f. Junto con la verosimilitud, la segunda directriz del poeta es el decoro (*bien-séance*); el poeta ha de dotar a sus protagonistas y a la acción de aquellas cualidades que les convienen.

g. Además, la poesía precisa de alegorías, puesto que «conforme a la opinión general de las mentes ilustres, la alegoría forma parte de la idea de poesía».

h. Y por último, la teoría de la poesía se divide en dos campos, de los que uno estudia el argumento (*subject*) y el otro, en cambio, la manera concreta en que el poeta lo concibe. El primero se ocupa de la idea (*invention*) y de la composición (*disposition*) de la obra, y el otro del estilo (*stile*); en cuanto a éste, abarca tanto a los conceptos (*conception*) como su expresión verbal (la *locution*)².

Así, pues, la poesía hace resaltar los rasgos universales de las cosas representándolas tal como deberían ser, mas afecta mediante la forma y el contenido (contenido ilustre y bella forma), causa placer y conduce a la virtud; respecto a la medida de su valor, serán la verosimilitud, el decoro y el sentido alegórico. Prácticamente todos los elementos de la poética francesa del siglo XVII —lo que los franceses llaman «doctrina clásica» de la poesía— estaban ya en Chapelain quien, empero, no logró elaborar fórmulas doctrinales ni componer una doctrina sistemática.

2. *Otros teóricos.* Pertenecieron a la generación de Chapelain, Mesnadière, Aubignac y Scudéry. Jules de la Mesnadière (1610-1663), médico de profesión y lector del rey, apoyado por el cardenal Richelieu no menos que Chapelain, emprendió la tarea de elaborar una teoría sistemática de la poesía, pero sólo consiguió redactar el primer tomo, publicado en 1639 (*La poétique*).

El religioso François Hédelin d'Aubignac (1604-1672) se interesaba casi exclusivamente por el teatro y fue gran especialista en esta materia. Su *Pratique du théâtre* se imprimió en 1657.

En cuanto a Georges de Scudéry (1601-1668), escritor y también en parte teórico —el más dogmático, espontáneo y enérgico de los tres—, y muy influyente gracias al famoso salón que presidía su hermana, dio a conocer sus conceptos literarios ya en 1637, con ocasión de su ataque contra *El Cid* de Corneille.

Los tres escritores pertenecían a la Academia Francesa fundada en 1636, decidiendo entre ellos sobre las concepciones propagadas por la misma, a las que la Academia confería toda su autoridad. Y, asimismo, realizaron ciertas aportaciones al desarrollo de la «doctrina clásica» algunos jesuitas destacados como René Rapin (*Réflexions sur la poétique de ce temps*, 1675) Pierre Mamburn (*Dissertatio poetica de epico carmine*, 1652) y Le Bossu (*Traité du poème épique*, 1675).

Además, en la primera mitad del siglo XVII, los teóricos franceses mantenían estrechos contactos con los estudiosos holandeses, entre otros, con D. Heinsius, autor de *De tragoediae constitutione* (1611) y con G. J. Vossius, autor de *De artis poeticae natura* (1647).

3. *El Cid.* La poesía del siglo XVI fue, en principio, épica, y la del XVII dramática; el siglo XVI fue la centuria del *Orlando furioso* y *La Jerusalén libertada*, y el XVII en cambio la de *El Cid* y de *Fedra*, hecho que también hallaba su reflejo en las poéticas respectivas de ambos siglos, siendo la del siglo XVII una teoría específica del drama.

Hoy día se suele creer que el teatro de aquella época fue el de *El Cid* o de *Fedra*, cosa que no es cierta del todo. Así, el padre D'Aubignac, gran conocedor del teatro, escribió en 1657 que en París gozaban de mayor éxito las obras de fábula absolutamente inverosímil, por lo demás totalmente medievales, y que ignoraban los principios del teatro clásico.

El estreno de *El Cid* de Corneille, en 1636, fue un gran acontecimiento. Cierta parte del público se entusiasmó con la obra, aprendiéndosela de memoria, y haciéndose frase casi proverbial decir «bello como *El Cid*» (*beau comme Le Cid*). En cambio, los eruditos no aprobaron la obra por resultarles incompatible con su poética clásica. El primero en criticarla fue Scudéry. Luego, a instancias de Richelieu, la Academia Francesa se ocupó del caso, designando una comisión compuesta de tres personas para solucionar la controversia. Tan sólo el tercer informe de dicha comisión, elaborado por Chapelain, contó con la aceptación del primer ministro, y la discusión desencadenada en torno a la obra duró todo el año 1637 así como el de 1638. Eran entonces pocos los defensores de Corneille, y en efecto la mayoría se pronunció contra él. Y además en la disputa —que ocuparía un grueso tomo de opiniones— chocaban diversas concepciones de la poesía, con arrollador predominio de la concepción más clásica^b.

^b Una descripción de estos acontecimientos por un autor contemporáneo: P. Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie Française*, 1653, pág. 186.

Al principio, la concepción clásica era profesada sólo por los teóricos, pero con el tiempo no tardó en ganar adeptos entre los escritores, y cuando Racine la puso en la práctica en sus extraordinarias tragedias, también conquistó al público. Así, pues, a nivel teórico, la poética clásica era generalmente aceptada, apareciendo poco a poco sus nuevas versiones y elaboraciones. Pero la más famosa fue *L'art poétique* de Nicolas Boileau (impresa en 1674), un corto poema que no aportaba al tema nada nuevo, ni ofrecía fórmulas exactas; en cambio su forma versificada presentaba cierto valor mnemotécnico, sus fórmulas rimadas eran fácilmente memorizadas, y de ahí procedía su creciente popularidad e influencia.

4. *La poética italiana y la francesa.* No obstante el hecho de que la poética clásica francesa se inspiraba en las poéticas italianas e, indirectamente, en Aristóteles y Horacio, su posición y los efectos por ella obrados eran bien distintos:

a. Hasta cierto punto, la poética francesa fue una poética dirigida por la política. El cardenal Richelieu personalmente daba sugerencias y asignaba trabajos a los escritores, y de ahí una mayor uniformidad de concepciones (si hubiéramos de compararlas con las italianas de la centuria anterior). Con ello los franceses crearon una armazón teórica uniforme, que durante más de dos generaciones era aprobada por casi todos los que se ocupaban de poesía y de poética. Y como una concepción generalmente aprobada se presta mucho a convertirse en absoluta, no faltaron autores que trataron sus postulados como dogmas, convirtiendo de este modo la poética clásica en una poética academicista.

b. La poética italiana había sido obra de estudiosos y eruditos, y de entre los poetas eminentes sólo Tasso se había pronunciado sobre problemas teóricos. Pero el caso de la poética francesa fue distinto: en el siglo XVI tanto Ronsard como Malherbe tuvieron sus propias teorías poéticas, y de entre los teóricos del siglo XVII Chapelain fue poeta épico, D'Aubignac dramático, La Mesnadière lírico, y Boileau satírico. Y todos ellos, a excepción del último, fueron poetas mediocres. Pero también trataron sobre los problemas teóricos de la poesía los grandes trágicos del siglo XVII, Corneille y Racine, así como el mayor comediógrafo francés, Molière³ y el mejor autor de fábulas y cuentos, La Fontaine⁴. De este modo, la «doctrina clásica» de los franceses fue obra común de poetas y teóricos, que compartían y comulgaban con sus tesis.

5. *Corneille.* Pierre Corneille (1606-1684), hoy considerado un dramaturgo clásico, era en vida muy criticado por los clásicos, que le reprochaban la transgresión de las normas del clasicismo, tanto en sus tragedias como en la teoría: fue, pues, un *turbator chori*, siendo causa de que entre los grandes escritores del siglo XVII no hubiera unanimidad ni total conformidad.

Así, mientras que los clásicos exigían verosimilitud en el teatro, Corneille afirmaba que «siendo la acción verdadera, no es preciso informarse de si es verosímil». «No temo aventurar que el argumento de una bella tragedia no debe ser verosímil» —añadía—. Y mientras los clásicos recopilaban los preceptos de la poesía, Corneille sostenía que, puesto que la poesía es un arte, debe tener preceptos, mas nadie sabe cuáles⁶. Los clásicos requerían un estilo poético, pero a juicio de Corneille el estilo era mera convención: «nunca vi mentes bien hechas que traten el amor como hacen los poetas»⁷. Los clásicos creían además en unas reglas absolutas, mientras que Corneille fue un clásico sin absolutismo. «Cada cual tiene su propio método —afirma-

ba—; yo no reprocho los métodos de los demás, pero estoy hecho al mío», añadiendo luego: «nunca imaginé hacer algo perfecto».

Las convicciones positivas de Corneille eran, pues, las siguientes:

a. Nuestro primer objetivo es agradar; y agradar a todos, tanto a la corte como al mismo pueblo⁸.

b. El instrumento de la poesía es la imitación. «El poema dramático es la imitación o, mejor dicho, el retrato de los actos del hombre; y no cabe duda de que el retrato es tanto mejor cuanto más se parece al original.» Pero el poema puede imitar también a aquello que no existe, dotando así lo falso con los rasgos de lo necesario⁹.

c. Los grandes temas que provocan fuertes pasiones tienen que sobrepasar los límites de lo verosímil¹⁰. No es verosímil que Medea matara a sus hijos, Clitemnestra a su marido, y Orestes a su madre, no obstante lo cual así lo dice la historia o la leyenda, estando todos familiarizados con estos temas. Y las cosas que el público conoce, le convencen igual que las que son verdaderas o verosímiles, no extrañándole aunque sean inventadas. Además, hay distintas clases de verosimilitud: así, entre los acontecimientos, unos son inverosímiles en general, y otros individualmente, sólo para determinadas personas. La verosimilitud es relativa: los episodios de un drama son verosímiles o no lo son, conforme a la relación en que quedan respecto a la acción principal. De este modo Corneille minaba el dogma fundamental de los clásicos a él contemporáneos.

d. Los pintores hacen también bellos retratos de las mujeres feas, y otro tanto puede ocurrir en la poesía: así, se puede escribir hermosamente sobre las malas gentes, y presentar no sólo caracteres buenos sino también viciosos, porque no todo lo que se representa ha de servir de ejemplo. En este caso, Corneille abandonaba las posturas moralistas del clasicismo.

e. Asimismo, el dramaturgo atacó las reglas clásicas, y aun admitiendo que la poética tiene sus reglas, creía que éstas no se deben sobrevalorar. Cuando se aplican las reglas, se hace solamente para satisfacer a aquellos que están ya acostumbrados a ellas. En realidad, el rol de las reglas se reduce a facilitar la labor del poeta. «Gusto seguir las reglas —afirma Corneille— pero lejos de convertirme en su esclavo, las amplió o restrinjo según las necesidades de mi argumento»⁸.

f. También son originales las ideas de Corneille en lo concerniente a los elementos ficticios en el arte, especialmente en las obras teatrales. «Los jurisconsultos admiten ficciones de derecho, y yo, según su ejemplo, quisiera introducir ficciones teatrales»¹¹. Corneille se refiere, por ejemplo, al hecho de que las representaciones teatrales no se desarrollan en los apartamentos de Rodogune o de Cleopatra, sino en cierto ficticio «lugar teatral» (*lieu théâtral*), un espacio convencional que permite establecer la unidad de lugar y la coherencia entre las sucesivas escenas. Los contemporáneos no rechazaron esta idea de Corneille, porque no se habían percatado de ella.

(6.) *Racine*. En cambio, al talento de Jean Racine (1639-1699) le convenía la teoría clásica hasta el punto que supo transponer sus dudosas tesis en obras extraordinarias. Las máximas cualidades eran para él el orden, la regularidad, el gusto refinado, la mesura y la verosimilitud; por eso, al reprobar la poesía pre-clásica, criticó duramente (en 1685) su falta de orden y regularidad, su falta de buen gusto y el desconocimiento de las verdaderas bellezas del teatro; así, tachaba de ignorantes tanto a los autores como al público, reprendiendo la extravagancia e improbabilidad y «la violación de las reglas, las de la decencia y el decoro incluidas». Luego, cuando

quiso alabar a Corneille, dijo (no muy acertadamente) que éste «había mostrado la cordura» y que «compaginó felizmente lo verosímil con lo maravilloso».

Racine expresó sus concepciones artísticas en las introducciones a las tragedias, donde pondera la verosimilitud —según él, sólo ella nos conmueve¹²— la razón y el buen juicio, y expresando su convicción de la invariabilidad de las reglas y el buen gusto, que en París no era otro que en Atenas (preámbulo a *Ifigenia*)¹³. Además, éste asigna a la poesía finalidades morales: censurar los defectos y debilidades humanas y suscitar aversión a ellas es la obligación de toda persona que hable en público (introducción a *Fedra*). Y es también Racine el autor de una frase que podría conciliar a los clásicos con los románticos: «La regla principal es conmover y gustar. Y todas las restantes no están hechas sino para alcanzar esta primera»¹⁴ (prefacio a *Berenice*); así como de aquella afirmación tan atractiva a la par que inesperada en un clásico: «La invención consiste en hacer una cosa de la nada»¹⁵.

Los clásicos. Los franceses califican como «clásico» su arte en general, y en especial la literatura, del siglo XVII (destacando en ello la segunda mitad de esta centuria). Racine, poeta trágico; Molière, comediógrafo; La Fontaine, fabulista; y los prosistas Pascal y Bossuet son tenidos por clásicos por los historiadores, lo cual tiene su justificación, puesto que las obras de los autores mencionados son «clásicas» en varias acepciones del término. Primero son clásicas en el sentido de cierto parentesco con las obras antiguas. Segundo, son clásicas en el sentido de la perfección; y, finalmente, son clásicas por pertenecer a un tipo específico de creación literaria que no es ni manierista, ni barroca, ni romántica, sino que realiza la teoría clásica, que aspira a la claridad, infalibilidad y diaphanidad, a la disciplina, el equilibrio de las partes, la monumentalidad y la armonía.

Un historiador de la literatura francesa^c afirma que los clásicos no tomaban en consideración la teoría, que la traicionaban en numerosas ocasiones, y que una cosa son los «clásicos» y otra distinta la «doctrina clásica». Pero no obstante esta afirmación, el mismo autor cita como características de los clásicos su intelectualismo y universalidad, el imponerse voluntariamente ciertas limitaciones y el observar las reglas, su fidelidad a la naturaleza y al tiempo su idealización de la misma en el espíritu de lo monumental y grandioso, y por último el tener por objetivos de la literatura el placer y la utilidad. Pero estas características no son sino un resumen de la doctrina clásica. Por otro lado, también es cierto que entre la doctrina y su realización en una obra de arte siempre hay divergencias, pues la práctica distará de la doctrina según el carácter del autor y el tema de que se trate. Las tragedias de Racine no expresan exactamente lo mismo, por ejemplo, que sus introducciones teóricas. Y tampoco hay que olvidar que, no obstante su extraordinaria longevidad, la doctrina clásica no permanecía inmutable, y que con el tiempo iba transformándose; en comparación con su versión renacentista, se hacía cada vez más unificada y absoluta, revelándose en ella el espíritu de Academia. E igualmente, en las recomendaciones de Chapelain de que los poetas canten las «acciones ilustres» (*actions illustres*), y en las de Boileau de que persigan la riqueza y el esplendor (*soyez riches et pompeux*), se iba haciendo patente el espíritu barroco.

Así, pues, en el siglo XVII, la doctrina clásica adquirió elementos del academi-

^c H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme*, 1965. En especial los capítulos: V. *Les traits fondamentaux du classicisme français* y VI. *L'idéal d'art du classicisme*, pág. 79 y sigs.

cismo y del barroco, los mismos que se hicieron ver en las obras de los clásicos (aunque en proporciones muy desiguales, siendo escasos en Molière y más aún en Pascal).

Y, finalmente, son diversas las razones por las que los escritores franceses del siglo XVII fueron y siguen siendo clasificados como clásicos. Así, Racine fue un clásico en todos los sentidos de este término, pero Pascal lo fue principalmente debido a la perfección de su obra toda. La mayor similitud entre ellos reside, empero, en el hecho de que todos fueron grandes escritores, y los grandes raras veces se parecen entre sí, del mismo modo que con poca frecuencia suele darse un paralelismo entre la teoría y la práctica de una determinada época. En el caso de los clásicos franceses dicho paralelismo es más acusado de lo que suele suceder, por lo que sus escritos realmente reflejan la estética de la época.

8. *La doctrina clásica.* Los principios generales de la estética clásica (los particulares son de menor interés para el historiador de la estética) pueden reducirse a cuatro: la poesía está sujeta a reglas, observa la verosimilitud, exige el decoro y sirve al placer y a la utilidad.

➤ *Reglas infalibles.* 1.º El primer principio de la poética clásica reza que la poesía está sujeta a reglas, lo que quiere decir que en su creación el poeta no es del todo libre. La poesía es regida por ciertas leyes, y el que las menoprecie será un mal poeta.

Este principio debe entenderse normativamente: no es que toda la poesía observe las reglas, sino que más bien debería observarlas, o bien que toda la buena poesía se atiene a dichas reglas. Y del mismo modo normativo eran interpretados los demás principios, el de la verosimilitud el del decoro y el de la utilidad.

En la Francia del siglo XVII hubo también escritores que condenaban la «tiranía» de las reglas, como el marqués de Racan (1589-1670), quien lo hizo ante la propia Academia en 1635. Racan era, en efecto, enemigo declarado de las reglas en la poesía, y de la codificación de aquello que debería ser espontáneo y natural¹⁷, pero tampoco se mostraba partidario de lo novedoso (con una justificación bien peculiar: la tierra no produce nuevas flores, ni el cielo estrellas nuevas; ¿cómo, pues, el poeta va a crear nuevas formas?)¹⁸. Pero Racan fue también un adversario de la filigrana (*finesse*), del gusto alambicado: no es verdad que el valor de la poesía sea proporcional a las dificultades superadas por el poeta¹⁶. Estaba, pues, en desacuerdo con todas las corrientes consolidadas en el siglo XVII, con el academicismo y el manierismo, pero fue la suya una oposición de la generación que ya había desaparecido^d. Racan no era mayor que Chapelain, pero de joven había sido muy amigo de Malherbe y así permaneció fiel a sus ideas.

Pero la concepción dominante en la época fue la expresada por Scudéry, quien creía que en la poesía nadie puede librarse de las reglas y que las reglas de la poética son infalibles; así como La Mesnadière ponía en ridículo a aquellos que se imaginan que «el ciego genio está por encima del saber».

El ejemplo capital de las reglas obligatorias en la poesía eran las tres unidades —de acción, lugar y tiempo— procedentes de diversas fuentes. La unidad de acción

^d También estaba en contra del manierismo María de Gournay (1566-1645), gran admiradora de Montaigne y de Ronsard (*L'Ombre de la demoiselle de Gournay*, 1626), la primera mujer en cuanto a la cual habría algunas razones (muy pocas) para incluirla en la historia de la estética.

provenía de Aristóteles y las otras dos fueron formuladas en el siglo XVI (cada una por separado), y reunidas formando un trío en el siglo XVII. Como constituían una novedad, parecían muy atractivas, y es interesante observar que en aquella época no se prestaba atención a otras dos unidades que, en principio, no son menos importantes: la unidad de género (la tragedia no es lo mismo que la comedia), y la unidad de tono (serio o gracioso).

Scudéry expresó muy claramente una justificación de las reglas en la poesía: «Las actividades del espíritu son demasiado importantes para dejar al azar nuestras conductas, por lo que casi preferiría la acusación de errar conscientemente que haber acertado sin pensar»¹⁹. El padre Rapin, a su vez, creía que hay que atenerse a las reglas porque lo que no concuerda con las mismas «no gusta nunca a nadie». Bussy-Rabutin tenía otra opinión al respecto (1672): «La poesía que observa las reglas no gusta, pero no hay por qué preocuparse de ello, porque tarde o temprano el futuro le hará justicia». El gran Corneille adaptó una postura semiagnóstica (como lo hiciera Durero respecto a la pintura), y un poco más tarde Saint-Évre-mont resolvió el problema encontrando un término medio que fue la distinción entre reglas «absolutas» y «condicionales». A juicio de algunos teóricos, las reglas no eran sino cómodos instrumentos, una ayuda para el poeta, pero la mayoría las trataba como una fuerza a cuyos imperativos el escritor ha de someterse.

La convicción de que la poesía está sujeta a reglas dimanaba de la tesis de que la poesía es un arte. Conforme a esta viejísima convicción —que aún persistía en el siglo XVII—, el arte era tratado como una habilidad (de producir ciertas cosas) y no podía haber habilidad sin existir ciertas reglas. Mas, ¿es la poesía un arte? La pregunta ya se había planteado en la Antigüedad, y las respuestas de entonces eran vacilantes; el Renacimiento, en cambio, dio ya una respuesta afirmativa, corroborada luego en el siglo XVII.

- X2. Pero aun si la poesía es una habilidad sujeta a reglas, deberá ser dirigida y juzgada por la razón. Así Nicole afirmaba que gusta aquello que está conforme con la razón, y lo que no lo está nos disgusta y extraña. Chapelain fue más prudente en sus aseveraciones: la belleza racional y universal debe gustar a todos. Y Pellison, autor de una *Historia de la Academia Francesa*, sostenía que para las cosas corporales el hombre dispone de un instrumento universal que es la mano, del mismo modo que tiene un instrumento universal para las cosas intelectuales, que llamamos razón²⁰.

En el siglo XVII la razón era un concepto mucho más popular que preciso. El «juicio de la razón» venía a significar lo mismo que juicio objetivo, a diferencia de la impresión subjetiva; era, pues, entendido como una facultad de concebir lo objetivo, universal, no personal, permanente y seguro de las cosas. En otras ocasiones, el término «razón» era usado en el sentido de «buen juicio» (*bon sens*), y también la estética clásica lo empleaba en esta acepción. Fue tan sólo al final de la centuria cuando se cuestionó la relación entre la poesía y el buen juicio, y cuando dijo Saint-Évre-mont que para cultivar la poesía es menester un especial talento que no concuerda demasiado con el buen juicio, que en la poesía hablan alternativamente los dioses y los locos, y que raras veces se expresan en ella los hombres juiciosos (*bonnête homme*); la poesía gusta de ficciones y metáforas, y siempre está fuera de la realidad.

Pero la práctica era distinta, considerándose racional y conforme a la razón todo

aquello a que la gente estaba acostumbrada y que le complacía, racionalismo estético que no era por cierto peligroso.

Algunos historiadores han afirmado que el racionalismo estético *stricto sensu* dependía del racionalismo filosófico (especialmente del cartesiano) tan popular en el siglo XVII, pero en realidad fueron dos fenómenos paralelos. En efecto, el racionalismo estético empezó en el período pre-cartesiano, y ya en 1610 (aun antes de Chapelain) dijo Deimier que la razón es imprescindible en la poesía en el sentido de que sin ella todas las demás cualidades resultarían desprovistas de valor.

A pesar de todo, la poética clásica era muy moderada en su racionalismo. Así, se creía que el conocimiento y aplicación de reglas racionales son imprescindibles para el poeta, pero al tiempo insuficientes. El poeta necesitaba, pues, unos dones especiales que en la poética del siglo XVII eran llamados «genio» (*génie*), término por el que se entendía lo que hoy se llama talento. Ahora ya no se hablaba de *furor divinus*, y cuando se mencionaba la inspiración, se le daba una interpretación fisiológica; así, el holandés Vossius la explicaba como efecto del temperamento, la pasión, el vino, la música y las lecturas.

→ II. Imitación de lo que no es verdadero. ~~II~~ La naturaleza. «Que la Naturaleza sea vuestro único estudio», insta Boileau a los escritores. La poesía debe imitar a la naturaleza, y ésta debe servirle de modelo, rezaba el segundo de los grandes principios de la poética clásica; pero lo cierto es que por «imitación» y «naturaleza» se entendía algo bien distinto de lo que solemos comprender hoy, de lo que hubiera entendido un profano de la época, porque ni se recomendaba cualquier imitación, ni tampoco la imitación de toda naturaleza.

La poesía ha de imitar a la naturaleza, pero no toda; debe seleccionar y corregir los fallos de la misma; debe intensificar sus cualidades (hasta los monstruos han de ser más monstruosos), embelleciendo y superando a su modelo; debe generalizar, creando tipos en base a los caracteres individuales; debe tomar en consideración solamente las características esenciales, eludiendo las accidentales; y debe —como lo hacen las tragedias de Racine— mostrar sólo la quintaesencia de la naturaleza humana, es decir, sólo su aspecto monumental. La «imitación» así concebida no era, pues, ni completa ni fidedigna; no era una teoría naturalista de la imitación sino —en realidad— una concepción idealista de la poesía.

Los clásicos admiraban la naturaleza, pero con ciertas reservas, y no sólo porque creían posible intensificarla, mejorarla y embellecerla. En el fondo, su interés se reducía a una pequeña parte de la naturaleza, que es el hombre; nadie pensaba así en describir campos o bosques: «Pronto nos aburrirnos cuando se habla de árboles o ríos», declara Saint-Évremond en su ensayo *Sobre la poesía*.

Para los clásicos era, pues, más atractiva la esencia de la naturaleza que sus aspectos concretos y su pintoresquismo, resultándoles más interesantes sus ejemplares típicos y no —como fue el caso de los manieristas— lo excepcional, extraño y extraordinario. No se entusiasmaban ante la naturaleza «ordinaria», sino que les gustaba la refinada, transformada por el hombre. Lo que llamaban «naturaleza» era, hasta cierto punto, su opuesto, una convención establecida por el hombre^e, y más que de la naturaleza propiamente dicha se trataba de su ideal. Así, Nicole creía

^e Bray. *op. cit.*, pág. 141.

que existen «naturalezas falsas», en las que no debería modelar su obra el que quiera conocer y representar la naturaleza.

2. La verosimilitud. Desde los tiempos de Vida se creía que la verdad es obligatoria cuando el tema de la epopeya o del drama es histórico, mientras que en los demás casos resulta suficiente la verosimilitud (*verisemblance*). En efecto, la verdad era entendida estrictamente, como constatación de algo que realmente ocurrió, de modo que no podía haberla en los productos de la imaginación. El historiador anda en busca de la verdad, pero el poeta inventa fábulas; y la fábula —como máximo— puede ser verosímil. En esto precisamente consiste en la diferencia entre ambas disciplinas, entre la historia y la poesía, afirma Heinsius.

Deimier, a su vez, expresó (en 1610) la convicción de que en la poesía caben ambas posibilidades, o sea, la verdad y la verosimilitud; pero Chapelain ya opinaba algo distinto: en la poesía se trata tan sólo de la verosimilitud, y no de la verdad; y su opinión sería repetida por otros muchos teóricos. D'Aubignac dio a esa tesis una nueva justificación: en la poesía la verdad no sólo no será siempre posible, sino que además no siempre es adecuada. La verdad no es un tema idóneo para el teatro, ya que hay muchas cosas verdaderas que no deberían enseñarse en el teatro²¹ por ser indecentes, licenciosas e inmorales.

De esta suerte, se obró una evolución de los juicios. Antes se creía que la poesía, cuando no puede ser verdadera, al menos debería resultar verosímil. Más tarde nació la convicción de que la verosimilitud era más importante que la verdad, pues hay cosas verdaderas que parecen inverosímiles, y, por tanto, no sirven para la poesía, puesto que sólo lo verosímil nos convence y conmueve. Las tragedias de Racine trataban en efecto de lo verosímil, y no de la verdad histórica, y únicamente Corneille se atrevió a afirmar (en 1647) que una buena tragedia quizá no debería ser verosímil —que donde termina la verosimilitud y empiezan a suceder cosas extraordinarias, allí habrá poesía—; pero a sus adversarios igual les daba que su Cid fuera (históricamente) real o no, dado que no era verosímil. La poética del siglo XVII, al ensalzar la verosimilitud, temía tanto a la verdad que *cum grano salis* casi podría decirse que recomendaba la imitación de lo no verdadero.

Por «verosímil» además se entendía lo creíble, pero éste era un criterio subjetivo —uno no creerá lo que cree el otro—, por lo que Rapin lo definió de otro modo: es verosímil aquello que concuerda con la opinión pública. Y Vossius fue más radical aún: «Es verosímil aquello que el vulgo tiene por tal, y no los hombres doctos.» La opinión de Chapelain era algo distinta: hay verosimilitud cuando las cosas son mostradas tal como deberían ser. Así, las múltiples interpretaciones de esta noción no impedían o tal vez incluso colaboraban a que la verosimilitud llegara a ser el concepto fundamental de la poética clásica.

3. *Bienséance*. En la poesía todo debe ser conveniente y adecuado. Otrora, solía llamarsele *decorum*, término que los franceses substituyeron por *bienséance*, y que desde Chapelain fue uno de los términos fundamentales de la poética clásica; sus sinónimos —poco usados— eran: *convenance* y *justesse*.

¿Cómo entendía la «conveniencia» la poética del siglo XVII? ¿Conveniencia de qué y referida a qué? Podría contestarse que de todo y a todo. En una obra dramática, los caracteres deberían ser tan convenientes como la fábula y el lenguaje, debiendo corresponder al carácter de las personas y las cosas en ellas representadas, a la época, las costumbres, la moralidad y los gustos, así como a la condición y posi-

ción de los personajes del drama o de la epopeya. La obra debe ser adecuada tanto al que está en ella representado (hombre o mujer, rey o criado), como a aquel a quien está destinada.

Rapin expresó este principio en una fórmula negativa: «Todo lo que se oponga a los principios del tiempo, las costumbres, los sentimientos o la expresión, se opone también al principio de la conveniencia.» Y Nicole fue aún más lejos cuando afirmó que «la razón nos sugiere la regla general de que una cosa es bella cuando responde tanto a su propia naturaleza como a la nuestra». La *bienséance* tenía, pues, tantas interpretaciones diversas que La Mesnadière empezó a usar la palabra en plural hablando de las conveniencias en la poesía.

Así, las diversas interpretaciones de la conveniencia poética hicieron que éste fuera un concepto muy poco definido e inestable, de contenido y alcance variables. Una noción comúnmente usada por todos los teóricos de la época, pero que cada uno de ellos utilizaba en sentido algo distinto. Y otro tanto puede decirse de las demás nociones fundamentales de la poética clásica, como regla, razón, imitación o naturaleza.

⇒III. Placer útil. Las poéticas del siglo XVII postulaban que los poetas fueran útiles, que estuvieran al servicio de la grandeza del país y de la felicidad de sus ciudadanos y que enseñaran la virtud y las buenas costumbres. Esto ya lo exigía Chapelain en un trabajo publicado en 1623. *Poetae sunt morum doctores*, afirma Vossius, y el padre Mambrun dijo que *Ab artibus ad mores*. Prácticamente todas las poéticas de este siglo empezaban con afirmaciones y planteamientos como éstos, pero al desarrollar el tema ya se solía hablar de otras exigencias, sobre todo del placer que la poesía debe deparar a los hombres. Boileau afirmaba en esto: *N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire*²², siendo parecidas las opiniones de otros poetas relevantes de la época. Así, para Racine, la regla principal era conmover y gustar, y todas las demás serían sólo para alcanzar la primera¹⁴. Molière también compartía esta opinión: en el arte se trata de agradar y proporcionar un placer³, y en el teatro son los árbitros la risa junto con las lágrimas. La Fontaine creía por su parte que lo esencial es cautivar al lector, solazarle, atraer su atención quíeralo o no y, en fin, agradarle (1666)⁴. En otra ocasión afirmaba este mismo autor que «en Francia se toma en consideración sólo aquello que gusta; ésta es una gran regla, y podría decirse que la única» (1668). Corneille ya había dicho en 1645 que su arte no tenía otra finalidad que el entretenimiento. «Quien haya encontrado el modo para gustar, cumplió con su deber para con el arte.» Y por otro lado, se creía que el placer y los beneficios deparados por el arte no eran para todos, expresando en esta ocasión juicios bien extraños, como aquel de que sólo el ilustre nacimiento o la alta dignidad crean las condiciones adecuadas para gozar del arte²³.

En lo que respecta a la utilidad moral de la poesía, la opinión de Corneille era muy sobria. ¿Qué hacer para que los hombres fueran mejores? ¿Pronunciar sentencias morales? ¿Premiar en el desenlace a los buenos y castigar a los malos? ¿Purificar las pasiones? Todos estos procedimientos le parecían dudosos; la única utilidad indudable de la poesía consiste —según Corneille— en complacer a los hombres.

Sin embargo, predominaba la convicción de que las funciones hedónicas de la poesía estaban estrechamente ligadas a las morales, pues la poesía parte de las primeras para llegar a las segundas. Chapelain sostenía por ejemplo que el verdadero objetivo de la poesía era la utilidad, pero que ésta se consigue exclusivamente me-

dian­te el pla­cer, de mo­do que no hay poe­sía sin pla­cer, y quan­to más pla­cer hay en ella «tan­to más es poe­sía y tan­to me­jor alcan­za su ob­je­ti­vo, que es la uti­li­dad». Así, pues, lo esen­cial de la poe­sía es un pla­cer útil, *plaisir utile*. Tras Chapelain repe­ti­rían esta opi­ni­ón otros mu­chos teó­ri­cos.

La poe­sía debe, pues, tan­to gustar como en­se­ñar. Otros ob­je­ti­vos del arte, en es­pe­cial la idea del «arte por el arte», no se men­cionaban en la poé­ti­ca clásica. Así, La Fon­taine ase­gu­ra­ba, re­firién­dose a sus cuen­tos, que contar por el me­ro he­cho de contar valía poca cosa.

Es­tas eran, pues, las tesis prin­ci­pales de la poé­ti­ca clásica, sien­do com­par­ti­das por mu­chos es­cri­to­res del si­glo XVII, pero cada uno de ellos se las plan­teaba de ma­nera dis­tin­ta. A guisa de ejem­plo pre­sen­ta­re­mos a con­ti­nuación la poé­ti­ca de uno de los teó­ri­cos del cla­si­cismo (la de Rapin), que des­ta­ca entre las demás por ser ex­pues­ta gen­eral y sis­temá­ti­ca­mente y sin ele­men­tos ex­tre­mis­tas.

9. *Rapin*. René Rapin (1621-1687), je­su­ita, editó sus *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* como obra anónima en 1675, o sea, unos cin­cuenta años des­pués de que apa­re­ciera la in­tro­duc­ción de Chapelain al *Adonis* de Marino. Du­rante todo este tiempo, la «doctrina clásica» ya había si­do di­fun­dida, volvién­dose cada vez más flexi­ble y li­beral.

Rapin define la poe­sía me­dian­te diez carac­te­ris­ti­cas: La poe­sía da sa­tis­fac­ción a los hom­bres, y tam­bién les pro­duce be­ne­fi­cios por lo que les en­seña. Para cul­ti­varla es in­dis­pen­sa­ble el ge­nio, pero tam­bién se pre­ci­san reglas²⁵. Es una dis­ci­pli­na de lo fic­ti­cio y ma­ra­villoso, pero de­bería ser ve­ro­si­mil. Es un arte, pero se basa en la na­tu­ra­leza. Su con­di­ción es la gran­deza, pero es re­conocible por el en­can­to. Y Rapin liga des­preocupa­da­mente todos estos rasgos, como si no hu­biera inco­herencia al­guna entre sa­tis­fac­ción y en­se­ñanza, entre obra del ge­nio y apli­cación de las reglas, entre arte y na­tu­ra­leza, entre milagro y ve­ro­si­mi­li­tud, entre gran­deza y en­can­to.

A. La sa­tis­fac­ción y las en­se­ñanzas se unirían en la poe­sía de este mo­do: «La poe­sía debe ser agra­dable para ser útil; el pla­cer es un me­dio del que se vale la poe­sía para ob­te­ner la uti­li­dad». O sea, la uti­li­dad y el pla­cer en la poe­sía son res­pec­ti­va­mente su fi­nalidad e in­stru­men­to. Lo es­pe­cí­fico de la poe­sía es­triba en que «es útil sólo en el gra­do en que es agra­dable». El pla­cer en la poe­sía no es, pues, sino un in­stru­men­to, pero es pre­ci­sa­mente dicho in­stru­men­to lo que la dis­tingue de las otras artes.

Al mismo tiempo, el pla­cer con­sti­tuye un valor par­ti­cular de la poe­sía. La poe­sía es más sabia que las demás artes que pre­ten­den ser útiles²⁴, pero no se pre­ocupa­n del pla­cer. Pero no ob­stan­te sus de­claraciones moralistas, la poé­ti­ca de Rapin era, en el fondo, más bien he­donista.

Así, dice tam­bién que tan­to en su forma como en su con­tenido la poe­sía adop­ta mé­to­dos que nos son agra­dables por na­tu­ra­leza (*naturellement agréables*)²⁴, pues pro­por­ciona me­suras y ar­monía a la lengua, hace más vi­vas las pa­labras, más fuertes y más li­bres que en la prosa, y las imá­genes son en ella más sub­li­mes, ma­gní­ficas y ex­traor­di­na­rias.

B. La poe­sía pre­ci­sa de ta­len­to, pero «no es su­fi­ciente con tener ta­len­to, pues tam­bién hace falta saber uti­li­zarlo», y para ello son ne­ce­sa­rias ciertas reglas. El ge­nio es como el agua, que puede pro­ducir da­ños des­bordán­dose cuando no tiene re­pre­sa. El ta­len­to es un don de la na­tu­ra­leza, y las reglas, como pro­duc­to del hom­bre,

son un arte. No vale, pues, la pena preguntarse si es más importante el arte o la naturaleza; son ambos necesarios.

C. La poesía es una invención del poeta, pero dicha invención debe ser verosímil, porque de lo contrario no gustará a su público. Es por ello necesaria la verosimilitud y no la verdad, pues la verdad no siempre gusta.

Pero, ¿en qué consiste la verosimilitud? 1. Es verosímil aquello que concuerda con la opinión del público. Así, la transformación de Niobe en roca es milagrosa, pero es tenida por verosímil porque fue obrada por una deidad²⁶. 2. Es verosímil aquello que debería ser: la verdad muestra las cosas como son, y la verosimilitud tal como deberían ser. Mas, ¿cómo deberían ser las cosas? Como lo implica la general naturaleza de las cosas, y la naturaleza de las cosas y los hombres particulares. Pero los ejemplos que pone Rapin son más bien ridículos: es verosímil que un criado tenga inclinaciones serviles, y un príncipe magnánimas. Y también a juicio de Rapin, ni Ariosto representó con verosimilitud a Angélica, ni Tasso a Armida, porque ambos privaron a sus protagonistas de lo que es esencial en la naturaleza de la mujer, es decir, del pudor²⁷.

D. En los tres niveles de la poesía —lenguaje, ideas y hechos descritos—, la cualidad más importante es la grandeza. La poesía precisa de palabras grandiosas, de grandes pasiones y de grandes proezas; se precisa, pues, de grandes epopeyas y tragedias y no de «sonetos, odas, elegías, rondós y todos esos poemas pequeñitos a causa de los cuales se hace tanto ruido». A la luz de este ideal, eran defectos de la poesía lo ordinario, lo sombrío, lo rebuscado, el amaneramiento, la afectación, la *préciosité*, y la artificiosa exquísitez, cualidades muy solicitadas en la época y de las que Rapin no era partidario⁴.

Pero la grandeza no es todo: «no es suficiente que en el verbo haya grandeza y magnitud; además debe haber en él ardor y apasionamiento, y —sobre todo— cierta gracia y sutileza, que son su adorno principal y la belleza más universal»⁵.

El modelo único e indiscutible del arte es, pues, la naturaleza, pero lo «más importante y necesario para el poeta es la capacidad de distinguir lo bello y agradable de la naturaleza para poder reproducirlo», porque la poesía tiene que gustar, y la naturaleza es a veces brutal y desagradable. El poeta es así capaz de sobrepasar los límites de la naturaleza, cosa que hace con ayuda de las metáforas (*figures*) que añaden fuerza a las pasiones, esplendor a las palabras, gravedad a los argumentos y más agradable en definitiva el contenido de la poesía.

La teoría clásica de la poesía, en principio muy racional y perspicua, estaba plagada de conflictos y contradicciones en la versión de Rapin: naturaleza y arte, talento y reglas, razón y pasiones, realidad y ficción, lo verosímil y lo milagroso, la fidelidad a la naturaleza y la necesidad de selección, la realidad tal como es y tal como debería ser, la calculable belleza y la fugitiva gracia, la perfecta sencillez y las rebuscadas metáforas, eran las nociones contrapuestas que Rapin trataba de fundir en una sola teoría.

De este modo, la teoría clásica dejaba de ser un monolito. Y si seguía alabando a la razón, las reglas y la verosimilitud, cabían en ella al tiempo la imaginación, los

⁴ R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique*, 1675, & XXVII, pág. 44.

⁵ *Ibid.*, pág. 45.



41. JEAN CHAPELAIN
Grabado de R. Nanteuil, 1699.



42. PIERRE CORNEILLE
Grabado de L. Cossin, según F. Sicre, s. XVII.

sentimientos, la libertad y la ficción, cosa que acarreó la necesidad de poner ciertas condiciones y hacer algunas concesiones que se expresaban en estas tesis:

a. En la poesía son necesarios ciertos fragmentos imperfectos que desempeñan el mismo papel que las sombras en la pintura, dando el debido esplendor a otros fragmentos que los acompañan. Así que la poesía no consiste sólo en la perfección.

b. «Se conoce al verdadero poeta por la impresión que causa sobre el alma»; la poesía consigue su objetivo cuando «alcanza al corazón» (*va au coeur*)²⁸ y, por tanto, no es exclusivamente cuestión de la razón.

c. «Hay en la Poesía —como en las otras artes— ciertas cosas que no se pueden explicar, y dichas cosas son como nosotros. Mas no hay preceptos para registrar estas secretas gracias, estos imperceptibles encantos de la poesía, ni todos esos goces escondidos que al corazón alcanzan. Porque no existe un método para enseñar a gustar, sino que es puro efecto natural»²⁸. De modo que no todo en la poesía era cuestión de reglas o de arte.

d. Y por último, uno de los grandes principios de la poética clásica, el principio de conveniencia y de decoro, exigía que la poesía resultara conforme a las costumbres, los usos y creencias²⁹. Pero dado que estos sufren cambios, la poesía, no obstante sus reglas universales, tendría que cambiar junto con ellos.

U. TEXTOS DE LAS POÉTICAS Y DE LOS POETAS FRANCESES DEL SIGLO XVII

J. CHAPELAIN, *Opinion sur le poème d'Adonis*,
1623. pág. 2

HISTORIA Y POESÍA

1. L'Histoire traite des choses comme elles sont et la Poésie comme elles doivent estre... L'une considère le particulier comme particulier, sans autre but que de le rapporter, et c'est pourquoy dans les Histoires, les cas et les événements sont tous differens et non réglés, comme dependans de la fortune, ... là où la Poésie, une des sciences sublimes et un des membres non esloignés de la Philosophie, met le premier en considération de l'universel... Or cette Vray-semblance estant une representation des choses comme elles doivent avenir... et la Vérité se reduisant à elle, non pas elle à la Vérité, il n'y a pas de doute que la Poésie l'aye pour partage.

1. La Historia trata de las cosas como son, y la Poesía de cómo deben ser. [...] Una considera lo particular como particular, sin otro fin que reseñarlo, por cuya razón en las Historias los casos y sucesos son todos diferentes y no reglados, por depender de la fortuna [...] mientras la Poesía, una de las ciencias más sublimes y miembro no lejano de la Filosofía, pone lo inmediato en relación a lo universal. [...] Y ya que esta Vera-similitud es una representación de las cosas según deben suceder [...] reduciéndose a ella la Verdad, y no la Verdad a ella, no hay duda de que la Poesía la tiene por herencia.

J. CHAPELAIN, *ibid.*, pág. 3

FÁBULA Y ESTILO

2. En tout Poème Narratif je considère deux choses, le sujet et la

2. En todo Poema narrativo considero dos cosas, el argumento y la forma de tratarlo. La pri-

façon de le traiter. La première consiste en la construction de la fable, laquelle selon ma division particulière comprend l'Invention, et la Disposition. La seconde est le Stile, qui sert à l'expression de toutes ces choses et embrasse les Conceptions et la Locution.

MOLIÈRE. *Critique de l'École des femmes*

3. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles et ne cherchons pas des raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.

J. LA FONTAINE. 1666

4. Le principal point est d'attacher le lecteur, de le réjouir, d'attirer malgré lui son attention, de lui plaire enfin.

P. CORNEILLE. 1647

5. L'action étant vraie il ne faut pas s'informer si elle est vraisemblable. ... Je ne craindrais pas d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable.

P. CORNEILLE. *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1600. (*Oeuvres*, ed. Marty-Laveaux, 1862, I, 14)

6. Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont.

P. CORNEILLE. *La Galerie du Palais*. 1637

7. Je n'ai jamais vu des cervelles
[bien faites]
Qui traitassent l'amour à la façon des
[poètes].
C'est tout un autre jeu. Le style d'un
[sonnet]
Est fort extravagant dedans un
[cabinet].

mera consiste en la construcción de la fábula, que según mi división particular comprende la Invencción y la Disposición. Y la segunda es el Estilo, que sirve a la expresión de todas estas cosas y abarca la Concepción y la Locución.

LO MÁS IMPORTANTE ES EXPERIMENTAR PLACER

3. Dejémonos llevar de buena fe hacia las cosas que nos toman por la entraña (o afectan al sentimiento) y no busquemos razonamientos que nos impidan obtener nuestro placer.

LO MÁS IMPORTANTE ES COMPLACER AL LECTOR

4. El punto principal es el captar al lector, entretenerlo y atraer su atención a su pesar; en suma, complacerle.

LAS BELLAS TRAGEDIAS SON INVEROSÍMILES

5. Siendo la acción verdadera no es preciso informarse de si es verosímil. [...] No temo aventurar que el argumento de una bella tragedia no debe ser verosímil.

PRECEPTOS EN LA POESÍA

6. Tenemos constancia de que existen preceptos, por cuanto existe un arte; pero en cambio no nos consta cuáles son.

LA POESÍA Y LA VIDA

7. Nunca vi mentes bien hechas que traten el amor como hacen los poetas. Es juego bien distinto. Que el estilo de un soneto, llegando al tocador, resulta extravagante.

8. J'aime à suivre les règles; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble incompatible avec les beautés des événements que je décris. Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes; et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Homère. Mon avis est celui de Terence: puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne pas déplaire aux savants.

P. CORNEILLE, 1660 (*Oeuvres*, I, 88)

9. Je trouve que nous pouvons faire entrer dans la tragédie des actions de trois sortes: les unes suivent l'histoire, les autres ajoutent à l'histoire, les troisièmes falsifient l'histoire. Les premières sont vraies, les deuxièmes quelquefois vraisemblables, et quelquefois nécessaires, les dernières doivent toujours être nécessaires.

P. CORNEILLE, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660
(*Oeuvres*, I, 15)

10. Les grands sujets qui remuent fortement les passions... doivent toujours être au delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance s'ils n'étaient soutenus ou par l'autorité de l'histoire... ou par la préoccupation de

8. Gusto seguir las reglas; pero lejos de convertirme en su esclavo las amplío o restringo según las necesidades de mi argumento, quebrantando incluso sin el menor escrúpulo la que concierne a la duración de la acción, cuando su severidad me parece incompatible con la belleza de los sucesos que describo. Conocer las reglas y comprender el secreto de adaptarlas con destreza a nuestro teatro son dos ciencias por cierto diferentes; y quizá que por lograr hoy día que una obra triunfe no bastará con estudiar los libros de Aristóteles y Homero. Mi parecer es el mismo de Terencio: ya que hacemos poemas para ser representados, nuestro primer objetivo debe ser complacer tanto a la corte como al pueblo y atraer mucha gente a sus representaciones. Y, si se puede, es preciso añadir aún las reglas, para no disgustar a los más sabios.

LA FALSEDAD Y LA NECESIDAD

9. Me parece que podemos incluir en la tragedia tres especies de acciones: unas siguen la historia, otras añaden cosas a la historia y las terceras falsean dicha historia. Las primeras son ciertas las segundas a veces verosímiles y otras necesarias y las terceras deben ser siempre necesarias.

SOBREPASAR LOS LÍMITES DE LO VEROSÍMIL

10. Los grandes temas que agitan fuertemente las pasiones [...] deben ir siempre más allá de lo verosímil, aunque nunca alcanzarían ningún crédito si no estuvieran sostenidos por la autoridad de la historia [...] o también por la preocupa-

L'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés.

ción de la común opinión, que proporciona unos oyentes que llegan persuadidos.

P. CORNEILLE. *Discours des trois unités*
(Oeuvres, I, 121)

FICCIONES TEATRALES

11. Les juriconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrais. à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui seroit ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre.

11. Los juriconsultos admiten ficciones de derecho, y yo, según su ejemplo, querría introducir ficciones teatrales, a fin de establecer un lugar teatral que no sería ni la cámara de Cleopatra ni la de Rodogune en la obra de su título.

J. RACINE. *Oeuvres* (ed. P. Mesnard. II. 367)

SÓLO CONMUEVE LO VEROSÍMIL

12. Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans les tragédies.

12. Sólo lo verosímil conmueve en las tragedias.

J. RACINE. *Préface de l'Iphigénie*
(Oeuvres, III. 142)

EL BUEN GUSTO ES INVARIABLE

13. J'ai reconnu avec plaisir par l'effet qu'a produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que la raison et le bon sens étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes.

13. Con placer comprobé, por el efecto que produjo en nuestro teatro, cuanto he imitado de Homero o de Euripides, que la razón y el buen sentido eran los mismos en unos y otros siglos. El gusto de París se ha revelado conforme a aquel de Atenas.

J. RACINE. *Préface de Bérénice*

LA ÚNICA REGLA ES GUSTAR

1. La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.

14. La regla principal es conmover y gustar. Y todas las restantes no están hechas sino para alcanzar esta primera.

J. RACINE. *Préface de Bérénice*

HACER ALGO DE LA NADA

15. L'invention consiste à faire quelque chose de rien.

15. La invención consiste en hacer una cosa de la nada.

16. Cette opinion trop généralement reçue, que partout où il y a de la difficulté il y a de la gloire... De là vient que la prudence a dégénéré en finesse... désir de chercher la gloire dans la difficulté... cet amour des choses nouvelles qui nous fait préférer les tulipes aux roses... Cette passion, dis-je, toute vaine qu'elle est, a fait désirer du changement aux choses les plus fermes et les plus parfaites.

H. de RACAN, *ibid.*, pág. 237

17. Je ne puis souffrir l'insolence de ces Docteurs, qui pour avoir inventé trois ou quatre mots barbares, se vantent d'avoir trouvé autant de sciences, et on fait une Grammaire, une Logique, et une Rhetorique des choses les plus communes que nous avons pratiqué dès le berceau, dix ans auparavant que d'en savoir le nom; si l'on ne s'oppose à cette tyrannie ils réduiront encore en art le pleurer et le rire, ils se diviseront en plusieurs parties comme ils ont fait avec notre langage, et l'on ne pourra plus rien dire à propos à son gré, que par règles et par figures.

H. de RACAN, *ibid.*, pág. 239

18. La terre ne produit point de nouvelles fleurs, ny le Ciel de nouvelles étoiles; et s'il se fait de nouvelles influences, c'est par les diverses rencontres des memes astres qui ont éclairé nos grands pères, et éclaireront les enfans de nos enfans.

G. de SCUDÉRY, *Préface d'Ibrahim*, 1641

19. Les opérations de l'esprit sont trop importantes pour en laisser la

16. Es opinión que se acepta con excesiva generalidad el que allí donde haya dificultad se produce la gloria. [...] De ahí viene que la prudencia haya degenerado en hábil filigrana [...] en un deseo de ir a buscar la gloria en la dificultad [...] ese amor por las cosas nuevas que nos hace preferir los tulipanes a las rosas. Esa pasión de que hablo, que por más vana que sea provocó ansias de cambio aun en las cosas más firmes y en las más perfectas.

CONTRA LAS REGLAS

17. No puedo soportar la insolencia de esos Doctores que por haber inventado tres o cuatro bárbaras palabras se vanaglorian como si hubieran descubierto otras tantas nuevas ciencias, haciendo una Gramática, una Lógica y una Retórica de las cosas más comunes que todos hemos practicado desde la cuna, más de diez años antes de conocer su nombre; y si uno no se opone a esta tiranía acabarán por convertir en un arte hasta el llorar y el reír, dividiéndolos en diversas partes iguales que han hecho ya con nuestro lenguaje; y no será posible decir nada a propósito, según ellos, sino sólo con reglas y figuras.

CONTRA LO NOVEDOSO

18. La tierra no produce nuevas flores, ni el Cielo estrellas nuevas; y si se dieran nuevas influencias será por las distintas conjunciones de los mismos astros que iluminaron a nuestros abuelos y alumbrarán a los hijos de nuestros hijos.

EN LA POESÍA
NO SE DEBE DEJAR NADA AL AZAR

19. Las actividades del espíritu son demasiado importantes para abandonar al azar nuestra

conduite au hasard, et j'aimerais presque mieux que l'on accusât d'avoir failli par connaissance que d'avoir bien fait sans y songer.

P. PELLISSON, *Discours sur Sarrazin*, 1636

20. L'homme, comme il a pour les choses du corps un instrument universel qui est la main, avec lequel il se sert de tous les autres, a aussi pour les choses de l'esprit un instrument universel qui est la raison.

H. D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, 1657
(ed. 1715, pág. 66)

21. C'est une maxime générale que le vrai n'est pas le sujet du théâtre parce qu'il y a bien de choses véritables qui ne doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées.

Le possible n'en sera pas aussi le sujet car il y a bien de choses qui se peuvent faire, ... qui pourtant seroient ridicules et peu croyables si elles étoient représentées. Il est possible qu'un homme meure subitement et cela souvent arrive; mais celui-là se serait moqué de tout le monde qui pour dénouer une pièce de théâtre ferait mourir un rival d'apoplexie.

N. BOILEAU, *L'art poétique*, 1674,
v. 101 y sigs.

22. Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.
N'offrez rien au lecteur que ce qui
[peut lui plaire.
Le vers le mieux rempli, la plus noble
[pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille
[est blessée.

conducta, por lo que casi preferiría la acusación de errar conscientemente que haber acertado sin pensar.

LA RAZÓN ES EL INSTRUMENTO DEL HOMBRE

20. Así como el hombre tiene un instrumento universal para las cosas del cuerpo, que es la mano, con la cual se sirve de todos los restantes, así también para las cosas del espíritu tiene otro instrumento universal que es la razón.

NI LA VERDAD NI LA POSIBILIDAD

21. Es una máxima general que la verdad no es el objeto del teatro, porque hay muchas cosas ciertas que no deben ser vistas, y otras muchas aún que no pueden ser en él representadas.

Mas tampoco es su objeto lo posible, por cuanto hay muchas cosas que se pueden hacer [...] y sin embargo resultarían ridículas o bien poco creíbles si fueran representadas. Así, es posible que un hombre muera súbitamente, según ocurre a menudo, y sin embargo todo el mundo se burlaría de quien para resolver una obra de teatro hiciera morir a un rival de apoplejía.

CONSEJOS A LOS POETAS

22. Sed sencillos con arte, sin orgullo sublime y sin adorno agradable. Y no dejéis a los lectores sin aquello que puede complacerlos, que el verso más agradable y el noble pensamiento no placen al espíritu si al oído se hiere.

23. Le profit des spectacles exposez dans la tragédie est réservé aux grandes âmes: soit que l'illustre naissance, les éminentes dignitez ou la bonne nourriture leur donnent cette condition. La multitude grossière ne peut trouver aucun plaisir dans un discours sérieux, grave, chaste et vraiment tragique.

R. RAPIN. *Reflexions sur la Poétique*.
1675, § VII-XI, págs. 10-15

24. Après tout, comme c'est l'intention de la Poésie que de plaire, elle met en oeuvre tout ce qui peut y contribuer. C'est à ce dessein qu'elle se sert du nombre et d'harmonie qui sont naturellement agréables... qu'elle donne une grande liberté à l'imagination... qu'elle ne parle que figurément pour donner un plus grand air à son discours... qu'elle prend plaisir à raconter des histoires extraordinaires à donner aux choses les plus communes et les plus naturelles un air fabuleux, pour les rendre plus merveilleuses, à relever la vérité par la fiction.

L'intention principale de cet art est donc de rendre agréable ce qui est salutaire: en quoi il est plus sage que les autres arts, lesquels cherchaient à profiter sans se soucier de plaire.

R. RAPIN, *ibid.*, § XII, págs. 17-18

25. Ce n'est que par ces règles qu'on peut établir la vray-semblance dans la fiction qui est l'âme de la Poésie: car s'il n'y a point d'unité de lieu, de temps et d'action dans les grands poèmes, il n'y a point de vray-semblance. Enfin c'est par ces règles que tout devient juste, proportionné, naturel: car elles sont

23. El aprovechamiento de los espectáculos expuestos en la tragedia queda reservado a las almas grandes, ya sea el ilustre nacimiento, las eminentes dignidades o los buenos alimentos los que confieren dicha condición. La multitud grosera no halla placer alguno en un discurso serio, grave, casto y verdaderamente trágico.

LA POESÍA ES MÁS SABIA QUE LAS OTRAS ARTES

24. Después de todo, como la intención de la Poesía es gustar, ésta pone en obra cuanto puede contribuir a ello. Así, es intencionado que se sirva de número y armonía, que no son agradables de naturaleza [...] que dé gran libertad a su imaginación, [...] que noable sino de modo figurado, por hacer más airoso su discurso [...] que encuentre gran placer en relatar unas historias extraordinarias, y en dar a las cosas más comunes y naturales un aire fabuloso para hacerlas aún más maravillosas, y que descubra la verdad con la ficción.

En consecuencia, la principal intención de dicho arte será hacer agradable lo que es sano, en lo cual ya es más sabia que las restantes artes, que busca lo provechoso sin preocuparse de gustar.

NECESIDAD DE REGLAS EN LA POESÍA

25. Sólo con estas reglas se puede dar lo verosímil en la ficción, que es el alma de toda Poesía: porque si no hubiera unidad de lugar, de tiempo y de acción en los grandes poemas, tampoco existiría verosimilitud. Y es sólo por medio de estas reglas que todo se vuelve justo, proporcionado y natural, por cuanto están fundadas en la razón y el buen sentido, antes que en la autoridad y en el ejemplo... Pues aunque la Poesía sea obra del

fondées sur le bon sens et sur la raison, plus que sur l'autorité et sur l'exemple... Car quoy que la Poésie soit un ouvrage de génie: toutefois si ce génie n'est réglé, ce n'est qu'un pur caprice, qui n'est capable de produire rien de raisonnable.

R. RAPIN, *ibid.*, § XXIII, pág. 34

26. Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature. Le vray-semblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public. Le changement de Niobé en rocher est une aventure qui tient du merveilleux; mais elle devient vray-semblable dès qu'une Divinité à qui ce changement n'est pas impossible, s'en mesle.

R. RAPIN, *ibid.*, § XXV, pág. 37

27. La règle la plus universelle pour peindre les moeurs, est de représenter chaque personne dans son caractère: un valet avec ses sentimens bas et des inclinations serviles, un Prince avec un coeur libéral et un air de majesté. L'Angélique de l'Arioste est trop effrontée, l'Armide de Tasse est trop passionnée: ces deux poètes ostent aux femmes leur caractère qui est leur pudeur... Au moins il faut tâcher de parler des moeurs conformément à l'opinion publique: on doit faire Ajax, farouche comme l'a fait Sophocle.

R. RAPIN, *ibid.*, § XXXV, pág. 60

28. Il y a dans la Poésie, comme dans les autres arts, de certaines choses qu'on ne peut expliquer: ces choses en sont comme des mystères. Il n'y a point de préceptes pour enregistrer ces grâces secrètes, ces

genio, si dicho genio no se halla regulado, sólo es puro capricho totalmente incapaz de producir nada razonable.

LO MARAVILLOSO Y LO VEROSÍMIL

26. Es maravilloso todo aquello que está en contra del ordinario curso de la naturaleza. Y es verosímil todo aquello que resulta conforme a la opinión del público. Así, la transformación de Niobe en roca es un suceso que nos revela en sí lo maravilloso, pero resulta verosímil desde el momento en que dicho cambio no es imposible al producirlo una Divinidad.

EL CRIADO Y EL PRÍNCIPE

27. La regla más universal para pintar las costumbres consiste en representar a cada persona de acuerdo a su carácter: así, un criado con bajos sentimientos e inclinaciones serviles, y un Príncipe en cambio de corazón liberal y aire de majestad. La Angélica de Ariosto es demasiado desvergonzada, y la Armida de Tasso demasiado apasionada, con lo que estos dos poetas quitan a las mujeres lo propio de su carácter, el pudor. [...] Al menos es preciso tratar de hablar respecto a las costumbres según opina el público, haciendo orgulloso a Áyax, tal como lo hizo Sófocles.

LOS SECRETOS DE LA POESÍA

28. Hay en la Poesía, como en las otras artes, ciertas cosas que no se pueden explicar, y dichas cosas son como misterios. Mas no hay preceptos para registrar estas secretas gracias, estos imperceptibles encantos de la poesía, ni todos esos gozcos escondidos que al corazón alcanzan. Porque

charmes imperceptibles de la poésie et tous ces agréments cachez qui vont au coeur. Il n'y a pas de méthode pour enseigner à plaire, c'est un pur effet du naturel.

no existe un método para enseñar a gustar, sino que es puro efecto natural.

R. RAPIN, *ibid.*, § XXXIX, pág. 70

EL PRINCIPIO DEL DECORO

29. Tout ce qui est contre les règles du temps, des moeurs, des sentimens, de l'expression est contraire à la bien-séance, qui est la plus universelle de toutes les règles..

29. Todo cuanto esté en contra de las reglas de la época, las costumbres, los sentimientos o la expresión, también será contrario a aquel decoro que es la más universal entre las reglas.

5. LA ESTÉTICA DE LOS FILÓSOFOS DEL SIGLO XVII

Los filósofos del siglo XVII prestaron poca atención a los problemas del arte y la belleza, pero sus escasas reflexiones son suficientes para detectar en qué dirección avanzó el desarrollo de las concepciones estéticas desde Descartes a Pascal, Spinoza y Hobbes.

1. *Descartes*. René Descartes (1596-1650) no pertenece al grupo de los grandes filósofos que —como Platón o Aristóteles y más recientemente Kant o Hegel— reservaron en sus programas y sistemas filosóficos un lugar importante para la estética. Descartes habló de ella sólo accidentalmente, haciendo algunas observaciones de carácter estético en *Las pasiones del alma* (*Passions de l'âme*, 1649), en su *Tratado de música* (*Compendium musicae*, 1650) y en sus crtas.

A. No obstante el exiguo interés mostrado por Descartes con respecto a las cuestiones estéticas, algunos historiadores han tratado de investigar las influencias que ejerció sobre las vicisitudes sufridas por esta disciplina¹. Efectivamente, su principal tesis —*ego sum res cogitans*—, así como su metodología aspirante a conceptos claros, aunque no formulados con vistas a la estética, pudieron afectar el desarrollo de la misma. Y hasta se llega a afirmar que fue Descartes el que encaminó la teoría e la poesía y del arte hacia el racionalismo, siendo ésta una opinión errónea por dos razones.

La teoría racionalista con sus reglas absolutas había sido creada antes de Descartes. Chapelain la expuso ya en 1623, y la teoría tampoco fue una idea suya, sino de los italianos del Cinquecento, mientras que la primera edición del *Discurso del método* cartesiano es del año 1637. Pero Descartes conocía bien la poética de su tiempo; así, siendo aún muy joven (en 1631?), reproduce en una carta al poeta Balzac la vieja tesis de que la belleza y la gracia consisten en concordancia y medida de las partes (*accord et tempérament*)¹, y por lo demás al propio Descartes le era bastante ajena la idea misma del racionalismo estético. Pues estando convencido de que el método racional es el único válido, no lo creía aplicable a las cuestiones estéticas. El

¹ E. Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1882.

arte, la poesía y la belleza eran a su juicio productos subjetivos de la imaginación que no se prestaban bien para ser razonados.

B. Descartes expresa su concepción decididamente subjetivista de lo bello en una carta de 1630 dirigida al erudito padre Mersenne, con quien mantenía una correspondencia regular. Este le pidió a Descartes que le explicara por qué —a su modo de ver— algunos sonidos nos parecen más agradables que otros, y cuál es el criterio de lo bello. Y Descartes contestó² que las dos preguntas eran, en realidad, una sola, pero imposible de contestar, porque nuestra imagen de lo bello y de lo agradable es absolutamente subjetiva. Son imágenes tan dispares que no se puede hablar de ninguna clase de criterio de lo bello y de lo agradable, y ni siquiera se puede recurrir al gusto de la mayoría. La disparidad es absoluta: un mismo estímulo provoca el sentimiento del placer o de lo desagradable, pareciendo bello o feo según la imagen con que tropieza en nuestra memoria. Así, es el material reunido en la memoria el que finalmente decide qué es bello y qué es feo. Y lo que dice Descartes al terminar la carta suena como un informe psicológico moderno: si se le dan a un perro fuertes golpes al sonido del violín, cuando vuelva a oír dicho sonido se pondrá a aullar y huirá. Descartes no denominó por su nombre este reflejo condicionado, pero sí lo describió, incluyendo la experiencia estética en esta misma categoría.

En *Las pasiones del alma*³, y más ampliamente aún en su *Tratado de música*, Descartes define las condiciones que debe reunir un estímulo para causar impresiones agradables⁴.

a. La impresión no será agradable cuando el estímulo es perjudicial para el órgano de la vista o del oído. El ruido ensordecedor del fusil o del rayo no sirven en la música, porque dañan al oído, del mismo modo que la excesiva luz del día daña a los ojos que lo miran directamente⁵.

b. Entre los objetos que percibimos, no nos resultan más gratos aquellos cuya percepción es más fácil, ni tampoco los más difíciles de percibir, sino aquellos que ni son percibidos con tanta facilidad que la tendencia natural de los sentidos a la percepción queda satisfecha de inmediato, ni con tanta dificultad que venga a causar cansancio a los sentidos.

C. Asimismo, es de suma importancia esta afirmación de Descartes: los libros y representaciones teatrales despiertan en nosotros diversos sentimientos; unos alegran y otros entristecen, unos provocan amor y otros odio; pero además suscitan un específico placer intelectual que dimana de la conciencia de que estamos experimentando dichos sentimientos (*le plaisir de les sentir en nous*)⁶. Así, estamos afectados por lo que ocurre en el escenario, pero también sabemos que estamos afectados, y el ser conscientes de ello de algún modo nos complace, siendo éste un placer que incluso acompaña a la tristeza. Así, la tragedia, que afecta nuestros nervios y nos excita, constituye una excitación que nos resulta agradable.

Esta diferenciación entre los sentimientos experimentados frente al arte, con separación de los sentimientos secundarios y reflexivos, era nueva y muy útil, observación general de carácter psicológico que Descartes realizó en el campo de la estética, aplicándola directamente a esta disciplina.

D. Como ya hemos señalado, Descartes creía que las experiencias estéticas son subjetivas, del mismo modo que la creación del artista es una actividad irracional. Así, en el *Discurso del método* escribe que los mejores poetas son aquellos que tienen ideas agradables y saben expresarlas cariñosamente y pintorescamente, aunque desconoz-



43. GEORGE DE SCUDÉRY
Grabado de R. Nanteuil, s. XVII.



44. NICOLAS BOILEAU-DESPREUX
Grabado de P. Drevet, según H. Rigaud, s. xvii.



45. RENÉ DESCARTES
Grabado de G. Edelinck, según F. Hals, s. XVII.



46. PIERRE NICOLE
Grabado de A. L. de la Lave, s. XVII.

can el arte poético como tal. Era ésta una idea incompatible con el espíritu manifiesto de la poética clásica.

Cuando Isabel de Borbón pidió a Descartes que le explicase su afán por escribir versos mientras estaba enferma, éste le dio una explicación puramente fisiológica⁷: el deseo de componer versos emana de una fuerte estimulación de los impulsos orgánicos (*esprits animaux*) que puede oscurecer por completo la imaginación de las personas cuyo cerebro está desequilibrado, mientras que en otras personas excita la imaginación incitándolas a componer poesía. Lo cual quiere decir que las facultades poéticas dependen del estado y funcionamiento del organismo.

En el campo de la estética, Descartes fue, pues, adversario del objetivismo y el racionalismo, y mientras la filosofía del siglo XVII aceptó su punto de vista, no lo hizo la poética ni la teoría del arte de esta centuria. Estas últimas permanecieron fieles al objetivismo y racionalismo, pero ello no obstante, tenían a Descartes por su aliado, valiéndose de su metodología (aunque él mismo no viera ninguna posibilidad de su aplicación a la estética). Así, de las dos corrientes opuestas de la estética del siglo XVII una pensaba como Descartes y otra se valía de su sistema, pese a que en realidad opinara lo contrario⁸.

② Nicole. A. Tratado de lo bello. También los círculos jansenistas prestarán su atención a los problemas estéticos. Así, Pierre Nicole (1625-1695), que enseñó filosofía y literatura en Port-Royal, sede principal de los jansenistas, y junto con Antoine Arnauld elaboró una famosa lógica, es también autor de un tratado estético, el *Traité de la vraie et de la fausse beauté*, publicado originalmente en latín y como obra anónima. Dicho tratado se publicó como introducción a una antología de epigramas, el *Delectus Epigrammaticus* (1659), que tuvo muchas ediciones (la séptima, Londres, 1711), y cuya versión francesa tan sólo se editó en 1720. Fue éste, según parece, el único tratado de estética de carácter general impreso en el siglo XVII y elaborado por un filósofo. Y aunque permaneciera mucho tiempo escondido precediendo a una colección de poemas, despertó gran interés, siendo muy leído al menos en ciertos círculos. «Me muero de ganas de leer las disquisiciones del señor de Nicole —escribe el gran Racine en una carta—, y aún creo que Dios ha sido quien me depara este libro.»

Más de la mitad del tratado de Nicole son divagaciones concernientes a lo subjetivo, divergente y accidental que son los juicios acerca de lo bello. Pero el autor cree que estos juicios no son inevitables: «La subjetividad y disparidad de juicios se debe a que están basados en "primeras impresiones", cuyo criterio de lo bello es el placer». Pero nada es más falso que este principio, pues no hay cosa tan mala que no sea del gusto de alguien, ni tan perfecta que sea del gusto general; y casi siempre nuestro gusto viene dictado por el uso y sentimientos de las demás personas⁹. Por ello, no debemos confiar en el gusto, en los sentimientos, ni en las impresiones; pudiendo y debiendo recurrir a la razón⁹, que nos permitirá superar las limitaciones de una evaluación accidental y subjetiva.

⁷ Hay quienes afirman que el racionalismo cartesiano significó un golpe mortal para el arte y la poesía. Por lo visto ésta fue ya la opinión de Boileau: «La philosophie de Descartes avait coupé la gorge à la poésie». Sin embargo, las noticias sobre esta afirmación son indirectas, viniendo de una carta de J.-B. Rousseau (*Correspondance*, ed. P. Bonnefon, 1910, I, pág. 15). Véase: D. Mornet, *La Question des règles au XVIII^e siècle*, en: «Revue d'Histoire de la France», vol. XXI, 1914.

B. Dos naturalezas. Nicole creía que la belleza no es una reacción accidental del hombre sino que pertenece a la naturaleza. Pero entendía la naturaleza de un modo particular, no del todo objetivo: la belleza pertenece así a la naturaleza de las cosas, pero también a la naturaleza del hombre que juzga de las cosas. Asimismo, la belleza depende de los gustos de los hombres. «Alegran nuestra vista unos determinados colores, acarician nuestro oído determinados sonidos y también del mismo modo nuestra alma tiene sus preferencias y aversiones.» Un poema será bello cuando corresponda a la naturaleza de las cosas de que trata, pero también a la naturaleza de las personas para las cuales fue escrito¹⁰. «La razón ha de enseñarnos por regla general que una cosa es bella cuando se corresponde a su propia naturaleza y a la nuestra»¹¹.

Así, pues, la belleza está doblemente condicionada: por el objeto y por el sujeto. Es la suya una relación entre el objeto y el sujeto, como afirmaban algunos estéticos antiguos. Nicole opina que no hay que ver las cosas tal como son ni tal como las ve el que de ellas habla o escribe, sino según lo que de ellas sabe el que escucha o lee¹². Y añade, sin embarco, que «no se debe juzgar según la naturaleza de todos los que leen o escuchan, porque hay naturalezas falsas y mentes deformadas. Si uno quiere conocer lo bello, debe recurrir tan sólo a mentes bien construidas, a buenas naturalezas».

A pesar de que están condicionados por el subjetivismo, los juicios estéticos son, pues, universales, como lo prueban los hechos históricos y la estabilidad y duración de los mismos. Nicole asegura que «la verdadera belleza» no es variable ni pasajera, sino segura y constante, correspondiéndose al gusto de la totalidad de los tiempos. La «belleza falsa» —cuando tiene partidarios, los tiene por poco tiempo, y en contra de la naturaleza, pues ésta se resiste ante las cosas que no provienen de ella. Así, los juicios sobre lo bello basados en la impresión son dispares y variables, surgiendo cada vez costumbres, modas y gustos nuevos: lo que ayer era considerado como bello, hoy no parece serlo. En cambio el juicio racional sobre lo bello permanece inmutable.

El escritor o el artista tiene, pues, dos opciones: puede escribir «para la inmortalidad», llenando su obra de «bellezas que no dependen del capricho y la opinión», o puede adaptarse al gusto del momento. Un escritor sabio, de buena gana debe ajustarse al uso; pues aunque sabe que las costumbres son pasajeras y no durarán siempre, mejor será gustar durante cierto tiempo antes que no gustar nunca¹³. Puede resultar hoy algo asombrosa esta simpatía por autores que renuncian conscientemente a la inmortalidad, mostrada precisamente por aquel gran defensor de la belleza duradera emanada de la naturaleza, pero hay en el tratado de Nicole una idea que quizá justifique su incoherencia: la inmutable naturaleza también exige cambios.

C. La naturaleza exige cambios. La debilidad de nuestra mente no le permite estar siempre alerta y, por tanto, una «misma cosa no puede gustar siempre». Esta es la razón de que, por ejemplo, en la música no satisfacen nuestro oído los compases demasiado perfectos, y por eso los músicos introducen tonos falsos que llaman disonancias¹⁴. Y otro tanto ocurre en el arte de la palabra; el lector también necesita de la diversidad. A esta necesidad de la mente debe su origen cierto recurso literario que es la metáfora, no habiendo para ella otra justificación que la debilidad de nuestra naturaleza, que no se contenta con la simple y pura verdad, y a la que hay que ganarse con metáforas que distan mucho de la verdad. Hay que usar la metáfora

«como lo hacen los músicos con las disonancias, para evitar el aburrimiento»¹⁵. Y lo mismo se refiere a la hipérbole: aunque la naturaleza nos haya inculcado el gusto por la verdad, empleamos las hipérbolcs que, en su esencia, son falsas; son falsas, sí, pero entretienen y complacen.

Era ésta una conclusión inesperada: la metáfora, que en el siglo XVII era considerada como lo esencial de la poesía, e incluso de la belleza en general (véase el capítulo sobre Tesauro), es tratada por Nicole como un remedio para disipar el aburrimiento.

En resumen, lo característico de la invariable naturaleza del hombre es la necesidad de los cambios. El hombre encuentra belleza en la armonía, pero también necesita la falsedad. El poeta y el artista deben andar en pos de lo duradero, de la armonía y la verdad, pero también deben perseguir los cambios, las disonancias y la falsedad comprendida en la metáfora. En base a estas premisas elaboró Nicole su teoría de la metáfora, que forma así la parte más peculiar de su estética.

Usando a nuestra vez una metáfora podríamos decir que desde principios del siglo XVII la estética filosófica estaba inundada por una oleada del subjetivismo. Nicole trató de hacerle frente, pero finalmente se dejó arrastrar por ella. Su tratado, escrito en latín, fue probablemente muy poco conocido, y no ejerció influencia alguna en el posterior desarrollo del pensamiento estético. En cambio constituye un excelente testimonio de su época: el siglo XVII fue así el período de los grandes sistemas metafísicos y de la dictadura del subjetivismo en el campo de la estética; los filósofos construían sistemas objetivos, pero por eso mismo excluían la estética.

(3.) *Pascal*. Blaise Pascal (1623-1662), enemigo incondicional de las supuestas verdades, las evidencias aparentes, los axiomas tradicionales y además del racionalismo, trató en sus escritos de temas religiosos, morales y metodológicos, y en sus *Pensamientos* (*Pensées*) se ocupó también de las cuestiones estéticas. Teniendo la intención de escribir sus *Pensamientos* desde 1653, sólo se puso a hacerlo en 1657, pero no logró acabar la obra, cuyos fragmentos se imprimieron póstumamente (en 1670). Perteneciendo al mismo cenáculo que Nicole, de ahí procede el que sus doctrinas estéticas sean convergentes en numerosos aspectos, aunque la de Pascal, en algunas cuestiones, abrirá brecha más profunda en el racionalismo estético.

A. *Pensamientos*. Es imposible explicar en qué consiste la belleza poética. La poesía no es como la geometría que consiste en pruebas, ni como la medicina, cuyo objeto es curar¹⁶. La finalidad de la poesía es cierto agrado, siendo imposible establecer en qué consiste éste. Ciertas cosas nos agradan, pero somos incapaces de explicar por qué. Y el hecho de que la poesía nos complace es tan cierto como su justificación es incierta¹⁷, porque intervienen aquí ciertas razones inexplicables, aquel *je ne sais quoi*, repetido cada vez con más frecuencia en la estética. Pormenores, detalles, diferencias apenas perceptibles afectan fuertemente a monarcas y ejército, o sea, al mundo entero. Si Cleopatra no hubiera sido tan hermosa y hubiera tenido una nariz más pequeña, las vicisitudes del mundo hubieran sido distintas¹⁸. Son cosas éstas que la razón es incapaz de percibir, aunque bien lo puede hacer la imaginación.

Asimismo, es igual de mesurada la opinión de Pascal sobre el valor del arte y de lo bello. Si en el arte hay algo valioso y por cierto bello, eso será la sencillez y la naturalidad¹⁹. La mayoría de la gente demuestra tener instintos sanos cuando, pudiendo escoger entre una diversión o cacería y la poesía, opta por las primeras. La opinión de Pascal en este punto era muy parecida a la de Malherbe.

En cuanto a la idea fundamental de Pascal concerniente al concepto de lo bello —que puede deducirse de sus fragmentarias disquisiciones— no dista mucho de la concepción de Nicole al respecto. Pascal creía que la belleza «consiste en una cierta relación entre nuestra naturaleza... y aquello que complace»²⁰. Pero su explicación era más detallada que la que diera su predecesor: llevamos dentro de nosotros cierto modelo (*modèle*) de belleza, y nos agrada todo cuanto está formado conforme a este modelo, disgustándonos lo formado de otro modo.

Dicho modelo es aplicable a muchas cosas, sean casas, canciones, versos, discursos, prosa, árboles, etc., gracias a lo cual «existe una perfecta relación entre una canción y una casa» cuando ambas están hechas conforme al buen modelo. Y este modelo es universal y único (como lo fue también para Nicole), a pesar de su origen subjetivo. El hombre crea, sin embargo, no sólo el buen modelo, sino también modelos malos, existiendo «infinitud» de modelos malos. Pero Pascal no especifica cuál es el criterio para considerar cierto modelo como «bueno» y contraponerlo a los «malos», por lo que sería erróneo identificar —como lo han hecho algunos historiadores— su teoría del modelo estético con teorizaciones posteriores, especialmente la kantiana.

B. Tratado sobre las pasiones del amor. En 1843 Victor Cousin encontró el manuscrito del *Traité sur les passions de l'amour* provisto de una nota que decía que este tratado se atribuye a Pascal. Muchos expertos aseguran que efectivamente el escrito es de puño y letra de Pascal, mientras que otros lo niegan. Sea como fuere, desde el punto de vista del tiempo, el ambiente y los conceptos, el *Tratado* es muy próximo a la doctrina pascaliana y además las cuestiones estéticas son planteadas en él más extensamente que en sus *Pensamientos*. Sus principales tesis referentes a lo bello sostienen allí que²¹:

a. El hombre, que es reacio a permanecer consigo mismo, busca algo con lo que pueda encariñarse, logrando cobrar afecto tan sólo a lo que es bello.

b. El hombre busca la belleza fuera de sí mismo, pero lleva su modelo dentro y evalúa las cosas conforme a su proximidad a este modelo. Al fin y al cabo, la medida de la belleza de los objetos es su conveniencia respecto al hombre y su conformidad respecto a dicho modelo.

c. Este modelo es innato al hombre, siendo un don de la naturaleza que está en nuestra mente, y para aplicarlo no hacen falta ni artes ni conocimientos; pues lo sentimos mejor de lo que seríamos capaces de expresarlo con palabras.

d. Este modelo único de lo bello cambia, empero, según sus diversas aplicaciones. Pues no aspiramos simplemente a la belleza sino a sus diversas formas, que cambian según las circunstancias y el estado de ánimo en que nosotros nos encontramos.

e. De ahí la enorme relatividad y variedad de lo bello. Hay épocas de rubias y otras de morenas. Son la moda, el lugar y el tiempo los que deciden qué llamamos bello.

Incluso si el *Tratado sobre las pasiones del amor* no fue escrito por Pascal, contiene ideas compaginables y concordantes con su doctrina y vigentes en su época. Ese modelo de lo bello ubicado en el interior de nosotros mismos, ese modelo innato para el que no se precisan ni arte, ni saber, ese modelo que es más fácil de sentir que de formular conceptualmente, y ese modelo único y de múltiples aplicaciones, que son causa de que la belleza sea relativa, variable y dependiente del uso —eran tesis que

a mediados del siglo XVII no constituían una propiedad exclusiva de Pascal quien, en parte, las formuló y en parte —gracias a la autoridad de que gozaba— contribuyó a su consolidación.

Algunos críticos han advertido en el *Tratado* ecos de obras posteriores como pueden ser las *Máximas* de La Rochefoucauld (1665) o de la *Recherche de la Vérité* de Malebranche (1674/75), de las que hablaremos a continuación, consistentes en ciertos elementos de carácter mundano o huellas de la artificial exquisitez (*préciosité*), más propios del salón de madame de Scudéry que del ambiente de Port-Royal, pero Pascal de joven también vivió su «época mundana». «Incluso si suponemos que la redacción definitiva del *Tratado* no es obra de Pascal, sería difícil no advertir en él huellas de su pensamiento»^c, y si el tratado fue redactado por otra persona, el que lo hizo conocía bien la doctrina y concepciones de Pascal, «tanto más que algunas de sus tesis parecen más bien un anuncio de los *Pensamientos* que una copia de los mismos, pudiéndose atribuir sólo a Pascal», afirma J. Chevalier en el comentario a sus *Obras*.

4. Malebranche y «los moralistas». A. Malebranche. Otro destacado moralista francés de esta centuria, Nicolas Malebranche (1638-1715), autor de un *Traité de morale* (1695) y de una *Recherche de la vérité* (1683) y absorto generalmente —como Pascal— por diferentes problemas, trató las cuestiones estéticas sólo indirecta y accidentalmente, y además con una dosis considerable de escepticismo.

Si las imágenes son objetivas, y la imaginación indomable, no se podrá decidir la belleza de las cosas, como es seguro que los hombres perciben los colores de diversas maneras, porque los mismos colores a unos les agradan y a otros les desagradan^d. En cuanto al placer proporcionado por la vista, es menos intenso, por ejemplo, que el sentido del gusto, cosa que es natural, puesto que el primero es biológicamente menos importante^e. Además, la intensidad de los sentidos no es la misma en los hombres, dependiendo de su anatomía; y es más fuerte en las mujeres, que deberían ser árbitros en las cuestiones estéticas, así como en lo concerniente a la moda, a la lengua o a los buenos modales²². Respecto a la razón es de poca utilidad en la estética, pues los que más yerran en las cuestiones de lo bello y del arte son los eruditos^f, y la sutileza del intelecto, tan admirada por los estetas amanerados, en realidad no hace sino desviar y deformar juicios y evaluaciones²³. Así Malebranche desconfía y tacha de inseguras todas las facultades del hombre susceptibles de emitir juicios acerca de lo bello. Y en lo que atañe al léxico, hasta las palabras como «imaginación» resultan ambiguas²⁴.

Al hombre le parece que percibe la belleza en las cosas, pero esto es ilusión. ¿Dónde está, pues, la belleza? Si no se encuentra en las cosas, claro es que sólo puede residir en el alma. En sus *Méditations chrétiennes* afirma Malebranche: «deberías saber que en tu alma se encuentra toda la belleza que percibes en el mundo. La armonía y los deleites ilimitados sólo están en tu alma». Era ésta una conclusión típica de una época que en el terreno de las cuestiones estéticas se pronunciaba a favor del subjetivismo. Pero Malebranche —de acuerdo con su filosofía— no daba a esta

^c *Oeuvres Complètes*, texte établi et annoté par J. Chevalier, 1954. Bibliothèque de la Pléiade, pág. 537.

^d *La recherche de la vérité*, § 13, 1 b., pág. 33.

^e *Ibid.*

^f *Ibid.*, Libro II, parte 2, § 3, *ibid.*, pág. 66.

conclusión una interpretación subjetiva sino espiritualista. Y sus disquisiciones no encaminaban la estética hacia la psicología, sino que permanecían dentro de la metafísica; así, si el escéptico punto de partida de su estética coincidía con la filosofía de la época, la meta espiritualista era típica de él.

En la filosofía —especialmente en la francesa— desde Descartes, el punto de interés iba gravitando desde las cuestiones cognoscitivas hacia las morales, las psicológicas en particular. Escritores como La Rochefoucauld, La Bruyère o Saint-Evremond ya no eran sino observadores del hombre, abarcando sus reflexiones también el aspecto estético de la vida (aunque en grado mucho menor de lo que hubiera podido esperarse). Así, interesaba a estos filósofos —no muy acertadamente llamados «moralistas»— particularmente el problema del gusto, puesto que se tenía la esperanza de que ahora, cuando habían fallado otros criterios, éste sería la medida del arte y de lo bello. La pregunta substancial era entonces si esta medida conduciría al relativismo estético. Y no hubo respuesta unánime al respecto, pues mientras La Rochefoucauld contestaba afirmativamente, La Bruyère intentaba esquivar el problema.

(B.) François, duque de La Rochefoucauld (1613-1680), profesa en sus famosas *Máximas* (1665) un extremado relativismo de juicios, accidentalidad de acontecimientos y promiscuidad del bien con el mal y de la verdad con la falsedad. En lo que atañe al gusto²⁵, afirma que unos tienen un gusto falso en algunas cosas y acertado en otras; otros tienen el gusto inseguro y juzgan al azar; hay también quienes tienen prejuicios y son esclavos de su gusto. Pero además hay personas que, guiadas por un instinto cuyas causas desconocen, siempre aciertan en sus juicios (*prennent toujours le bon parti*). Estos últimos tienen mejor desarrollado el sentido del gusto que la inteligencia, mas es prácticamente imposible encontrar un gusto que sepa juzgar debidamente todas las cosas, conociendo por entero su valor. Este enunciado no deja lugar a dudas: el gusto suele ser más o menos acertado, pero nunca hay garantía de que lo sea. Además, el gusto es nuestro único título para juzgar. No es ésta una concepción distinta a la de Descartes o Pascal.

(C.) También Jean de La Bruyère (1645-1696) analiza en el primer capítulo de sus *Caractères* (1687) el gusto humano, mostrando, sin embargo, mayor confianza en él; allí parece como si el autor conservara aún la fe en la estética clásica y estuviera buscando una nueva justificación para ella. La Bruyère afirma en efecto que en el arte, lo mismo que en la naturaleza, uno no puede basarse en los viejos dogmas, sino que tiene que apoyarse en el gusto, aunque éste dicte lo mismo que aquellos dogmas clásicos. Así, cada objeto —tanto en la naturaleza como en el arte— tiene su perfección, pero la tiene en sólo un punto; al cambiar el más mínimo detalle, al añadir o suprimir algo, se priva al objeto de su perfección. En consecuencia tiene buen gusto el que se percata de este punto. La Bruyère creía que al menos algunas personas tienen ese gusto y, dado que existe el buen y el mal gusto, *de gustibus est disputandum*²⁶.

Para cada idea existirá igualmente una palabra idónea, pero no todos los escritores la encuentran, y la disparidad de los juicios sobre lo bello no es tan grande como podría parecer. En efecto, si no se confunde el gusto por lo bello con la curiosidad²⁷, ni las cosas bellas con las raras y extraordinarias, la disparidad de opiniones acerca de lo bello no será muy grande. Los hombres tienen, pues, una sensibilidad natural para la belleza, que se ve debilitada por factores tales como la crítica o la actitud racional ante lo bello. Eran así estas convicciones bien opuestas a las que habían engendrado la estética clásica.

D. Charles de Saint-Evremond (1610-1703), escritor polifacético, sólo trató accidentalmente los problemas estéticos, pero cuando lo hacía, profundizaba en el tema llegando a conclusiones originales y en verdad independientes. Así, hay al menos dos de sus ideas que deben ser destacadas.

1. La poesía requiere un especial talento, más bien incompatible con el juicio sano; la poesía es, alternativamente, la lengua de los dioses y de los locos, y no de hombres comunes²⁸.

2. En el terreno del arte no hay una sola regla válida para todos los pueblos ni para todos los tiempos²⁹, y ni siquiera una obra de tan indudable perfección como la *Poética* de Aristóteles contendrá semejantes reglas.

Estas dos ideas también eran contrarias a la doctrina clásica de la estética tradicional, que había sido aceptada y reconocida durante siglos.

Así, los nada sisemáticos y ocasionales enunciados de los «moralistas» franceses del siglo XVII preparaban el terreno para una evolución en la manera de concebir la estética, que sólo se producirá en la centuria siguiente.

5. *Spinoza y Hobbes*. Mas para hablar de la estética filosófica del siglo XVII habrá que trasladarse al menos por dos veces más allá de Francia: a los Países Bajos (por Spinoza) y a Inglaterra (por Hobbes), para ser exactos.

A. Spinoza. Baruch Spinoza (1632-1677) creía que la belleza es una reacción subjetiva del hombre que no tiene ninguna base en las cosas mismas, por lo que no figura como tal en ninguno de sus trabajos epistemológicos y metafísicos. En cambio, este filósofo sí se refiere a ella entre sus cartas⁹. Así en una, dirigida a Oldenburg y fechada el 20.XI.1665 dice Spinoza: «No atribuyo a la Naturaleza ni belleza ni fealdad, ni orden ni desorden, porque sólo remitiéndonos a nuestra imaginación se puede decir que las cosas son bellas o feas, ordenadas o desordenadas»³⁰.

Y en una carta de septiembre de 1674, dirigida al «muy eminente filósofo» Hugo Boxel afirma que la belleza no es tanto una cualidad del objeto que se percibe, cuanto un efecto en quien lo percibe. «Si fuéramos más largos o más cortos de vista, o si nuestro temperamento fuera distinto del que es, las cosas que ahora nos parecen bellas nos parecerían feas, y las que ahora nos parecen feas, nos parecerían bellas. La mano más hermosa vista al microscopio nos parece horrible. Y algunas cosas vistas a distancia son bellas, pero vistas de cerca son feas: de tal manera que las cosas, consideradas en sí mismas o en relación con Dios, no son ni bellas ni feas»³¹. En cuanto al deber del filósofo, consiste en constatarlo y no ocuparse más de lo que es bello.

Y fue esto justamente lo que hizo Spinoza. Pues si su metafísica, su teoría de la cognición y su ética están muy lejos del subjetivismo, en cambio en el terreno de lo estético este filósofo fue un subjetivista, siendo la suya una postura típica de los filósofos del siglo XVII, especialmente de los más relevantes como el mismo Hobbes o Descartes.

B. Hobbes. En cuanto a Thomas Hobbes (1588-1679) prestó a los problemas estéticos más atención que cualquier otro de los insignes filósofos del siglo XVII. Así, insertó un corto análisis del concepto de lo bello en sus dos obras, *Elementa philosophiae* (1642-1648) y *Leviathan* (1651), así como expuso sus ideas al respecto en una carta al poeta William Davenant (*The Answer to Davenant*, 1650, J. E. Spingarn, 1908)*.

* C. D. Thorpe, *The Aesthetic Theory of Th. Hobbes*, University of Michigan Press, 1940.

a. El carácter subjetivo de los juicios estéticos era para Hobbes un axioma: todo juicio axiológico es objetivo —asegura el filósofo—. «No hay cosa que sea simple y absolutamente buena, mala o despreciable, como tampoco hay regla alguna del bien y del mal que pueda deducirse de la naturaleza de las cosas mismas.» Todas las reglas son producto de los individuos o las sociedades. En este aspecto Hobbes se mostró mucho más radical que Descartes o Spinoza, pero sus méritos para con la estética son más grandes porque intentó dar una amplia explicación de esta belleza subjetiva.

b. Así, sobre todo, aclaró el concepto de lo bello (*pulchrum*)³²: belleza es todo aquello que con su aspecto nos promete el bien. Era, pues, la suya una concepción mucho más amplia que las que solían aceptarse. El propio Hobbes nos dice que la lengua inglesa no tiene una palabra lo suficientemente general que pueda equivaler al *pulchrum* de los latinos, y que para traducir el término se suelen emplear varias voces, según lo dicten las circunstancias, es decir, palabras como *fair*, *beautiful*, *handsome*, *galant*, *honourable*, *comely* o *amiable*. Esta afirmación es muy interesante para la historia de la terminología estética, porque de ella se desprende que al principio el idioma moderno sólo disponía de términos estéticos particulares de reducido campo semántico, y que uno de ellos (el de lo bello-*beautiful*) amplió con el tiempo su significado abarcando un conjunto de fenómenos estéticos.

c. La otra iniciativa de Hobbes acaso fue aún más significativa, ya que el filósofo llevó —más decididamente que sus antecesores— las disquisiciones sobre lo bello y el arte al terreno de la psicología, convirtiendo la estética en un análisis del intelecto que crea y evalúa el arte. Y fruto de este análisis fue su conclusión de que el estímulo para la creación son las pasiones y que el objetivo de la misma es despertarlas. Y era ésta una conclusión más bien inesperada para el siglo XVII.

Hobbes afirma también que las facultades substanciales del poeta son la memoria y la imaginación³³, arguyendo no sin razón que para los antiguos la Memoria había sido madre de las Musas. La memoria abarca, pues, al mundo entero, aunque en dimensiones reducidas, como si fuera visto en un espejo. Así, se sirven del material reunido en la memoria tanto la imaginación como los juicios, pero la función que éstos desempeñan en la poesía y en el arte no resulta idéntica, pues la imaginación crea, mientras el juicio controla. Todo lo sublime de la poesía, así el furor poético tan altamente apreciado por los lectores, todo aquello que en la poesía es maravilloso e inesperado y que satisface la necesidad de lo novedoso, es obra sólo de la imaginación³⁴. Pero a lo largo de todo el siglo XVII (y después de Bacon), sólo Hobbes expresaría esta opinión, y es menester subrayarlo, porque resulta que el pionero de la estética de la emoción era el más materialista y mecanicista entre los filósofos de esta centuria.

En su tiempo, la concepción de Hobbes era aislada, pero el siglo XVIII seguirá el camino jalonado por él, cultivando el análisis psicológico y buscando el origen de la experiencia estética en las pasiones, la imaginación y los sentimientos.

6. *Leibniz*. Algunos filósofos del siglo XVII pusieron en duda y cuestionaron casi todos los presupuestos generalmente aceptados y vigentes hasta entonces. Así, unos —como Descartes, Spinoza o Hobbes— no creían que la belleza fuera una cualidad objetiva, mientras que, a juicio de otros, lo bello no era perceptible racionalmente. Y entre estos segundos figura un pensador tan ilustre como Leibniz.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) sólo marginalmente se ocupó de los pro-

blemas de carácter estético, pero su interpretación de los mismos era terminante: no poseemos conocimientos racionales de lo bello, lo cual no quiere decir —en contra de lo que sostenían los racionalistas de entonces— que no tengamos ningún conocimiento de lo bello. El conocimiento tiene vario escalones, pudiendo ser más o menos claro y racional. Y es precisamente del segundo tipo nuestro conocimiento de lo bello, debido a que se basa en el gusto, y éste sabe decirnos si algo es bello o no, mas no sabe explicar por qué lo es. El gusto —dice Leibniz— es «algo semejante al instinto». Los pintores saben distinguir una obra buena de otra mala, pero no saben justificarlo. «Cuando se les pregunta el porqué, contestan que a la obra que no les gusta le falta *je ne sais quoi*», escribe Leibniz en sus *Meditaciones* (1684)³⁵.

Así, pues, aunque tenemos conocimiento de lo bello, éste es bien distinto del conocimiento físico o matemático —afirma Leibniz, resolviendo así la disputa antigua—. Esta afirmación había tenido ya sus precursores, si no entre los filósofos, sí entre aquellos críticos y artistas que repetían —desde Alberti— que sobre la belleza decide un «no sé qué» (*io non so ché, je ne sais quoi*) y también, hasta cierto punto, entre aquellos que —como Shakespeare o Miguel Ángel— sostenían que la belleza no es juzgada por la razón sino más bien por el ojo (*Beauty is bought by judgment of the eye*).

Los filósofos del siglo XVII legaron, pues, a sus seguidores dieciochescos dos concepciones estéticas encontradas, de las que una estaba en desacuerdo con el objetivismo, y la otra se oponía al racionalismo. La mayor parte de los estéticos del siglo XVIII siguió las pautas subjetivistas señaladas por Descartes y Spinoza, pero el padre de la estética en tanto que disciplina autónoma, Alexander Baumgarten, siguió a Leibniz.

De entre los textos de Leibniz que plantean problemas de índole estética, nos queda al menos uno que aún debe ser recordado. Es éste un texto que forma parte del tratado sobre los *Principes de la nature et de la grâce*³⁶, escrito en 1714, es decir, poco antes de la muerte del pensador, y la tesis expresada en el mismo es conservadora: todo el encanto de la música consiste solamente en la conveniencia de los números. No obstante, Leibniz añade a esta antiquísima tesis una idea nueva: nos vemos afectados por los números porque inconscientemente los contamos. Leibniz creía que no sólo los placeres auditivos sino también los visuales y los procedentes de otros sentidos, emanan —aunque esto no sea tan evidente— de los números, es decir, de proporciones adecuadas. De esta suerte, la proporción no sólo conservaba, sino que incluso consolidaba su posición como principio general de la estética, sólo que se le ponía la restricción de que en realidad obraba inconscientemente.

7. *Tylkowski*. Es ésta la ocasión para —dentro de los marcos de la estética del siglo XVIII— volver de nuevo a Polonia, que en esta centuria no tuvo ya otro Sarmbiewski, aunque la poética fuera ampliamente reseñada en todos los colegios. Por entonces se escribieron y publicaron varios tratados de arquitectura, pero éstos —como el *Callotechnicorum seu de pulchro Architecturae sacrae et civilis liber unicus* (1678) de Bartłomiej Wosowsky, o el *Architekti polski* (*Arquitecto polaco*, 1690) de Stanisław Soliski— se ocupaban más de cuestiones técnicas que estéticas. La filosofía era poco cultivada en la Polonia de entonces, y los problemas de carácter estético ni figuraban en su programa. Pero hay al menos una excepción, la *Philosophia Curiosa* (1680) del jesuita Wojciech Tylkowski, que trata de asuntos muy diversos y que en la parte titulada *Philosophia naturalis*, en el capítulo *De natura arte* (I, 3), roza también ciertas cuestiones estéticas. El autor, ridiculizado en más de una ocasión, y cuyos plantea-

mientos son efectivamente ingenuos y propios de aficionados, sugiere empero algunas soluciones notablemente sensatas. Y, entre otros, toca el problema que tanto preocupaba a los filósofos del siglo XVII, es decir, el del subjetivismo y el objetivismo estético.

a. ¿Por qué las obras de la naturaleza nos gustan más que las de arte?³⁷. En efecto, tras mirar dos o tres veces las obras de orfebrería, las estatuas o los lienzos —arguye el autor— ya estamos cansados de ellos, mientras que nunca nos cansan las praderas y montes, ríos y jardines. Y esto se debe a que nosotros mismos somos productos de la naturaleza, por lo que sus obras nos convienen. Y además, a que la menor obra de la naturaleza tiene más perfección que la más grande de las obras del arte. Esta es la razón por la que el arte pretende asemejarse con sus obras a la naturaleza.

b. ¿Por qué entre las cosas todas, las feas se encuentran junto con las bellas, y las que carecen de gracia junto con las gratas?³⁸. Todo lo creado por Dios es por sí mismo bueno, útil y bello, pero para nosotros (*respectu nostru*) unas cosas son útiles y otras nocivas, unas nos resultan bellas y otras feas. Son bellas las cosas cuyo aspecto nos deleita, es decir, aquellas que convienen a nuestros sentidos, y que emitiendo sus imágenes (*speciem emittunt*) excitan (*afficiunt*) agradablemente nuestros sentidos, creando de este modo ideas (*phantasma*) agradables. Así, pues, partiendo de un objetivismo estético (Dios todo lo creó bello) Tytkowski pasa desapercebidamente a un relativismo (sólo es bello lo que conviene a nuestros sentidos): en definitiva, todas las cosas son bellas, pero sólo algunas lo son para nosotros.

V. TEXTOS DE LOS FILÓSOFOS DEL SIGLO XVII

R. DESCARTES, Carta a Balzac
(ed. Cousin, vol. VI, 189)

1. La beauté dans une femme parfaitement belle... ne consiste que dans l'éclat de quelque partie en particulier, mais dans un accord et un tempérament si juste de toutes les parties ensemble qu'il n'y doit avoir aucune qui l'emporte pardessus des autres.

R. DESCARTES, Carta a Mersenne de 18.03.1630 (ed. Adam-Tannery, I, 132)

2. Pour votre question sçavoir si on peut establir la raison du beau, c'est tout de mesme que ce que vous demandiez auparavant pourquoy un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la veüe. Mais généralement ny le

LA BELLEZA RESIDE
EN LA DISPOSICION DE LAS PARTES

1. La belleza en una mujer perfectamente bella [...] no consiste sino en el esplendor de una de sus partes en particular, mas con tan justo acuerdo y adecuación de las partes de todo su conjunto que no existe ninguna que se alee por encima de las otras.

LA BELLEZA Y LA REACCIÓN
CONDICIONADA

2. Respecto a vuestra pregunta, a saber, si se puede establecer la razón de lo bello, es lo mismo por cierto que antes preguntabais sobre por qué un sonido nos resulta más agradable que otro, aunque el concepto de lo bello parece referirse particularmente al sentido de la vista. Pero, de modo general, ni lo bello ni lo agradable significan otra cosa que cierta relación de nuestro juicio

beau, ny l'agreable ne signifie rien qu'un rapport de nostre ingement à l'objet; et pour ce que les iugemens des hommes sont si differens, on ne peut dire que le beau, ny l'agreable, ayent aucune mesure déterminée. Et ie ne le scaurois mieux expliquer, que j'ay fait autrefois en ma *Musique*... Mais ce qui plaira à plus de gens, pourra estre nommé simplement le plus beau. ce qui ne scauroit estre déterminé.

Secondement, la mesme chose qui fait envie de danser à quelques-uns, peut donner envie de pleurer aux autres. Car cela ne vient que de ce que les idées qui sont en nostre memoire sont excitées: comme ceux qui ont pris autrefois plaisir à danser lors qu'on jouoit un certain air, si tost qu'ils en entendent de semblable, l'envie de danser leur revient: au contraire si quelqu'un n'avoit jamais oüy jouer des gaillardes, qu'au mesme temps il ne fust arrivé quelque affliction il s'attristeroit infailliblement, lors qu'il en oiroit une autre fois. Ce qui est si certain, que ie iuge que si on avoit bien fouetté un chien cinq ou six fois, au son du violon, sitost qu'il oiroit une autre fois cette musique il commenceroit à crier et à s'enfuir.

R. DESCARTES, *Passions de l'âme*, 1619,
§ LXXV

3. Nous appelons communément bien ou mal ce que nos sens intérieurs ou nostre raison nous font juger convenable ou contraire à notre nature; mais nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la veue, lequel seul est plus considéré que tous les autres.

R. DESCARTES, *Compendium Musicae*
(ed. Adam-Tannery, I, 89-91)

4. Fieri autem possunt cantilenae simul tristes et delectabiles, nec mi-

con el objeto: y como los juicios de los hombres son tan diferentes, no se puede decir que lo bello o lo agradable posean una medida determinada, cosa ésta que no sé explicar mejor que como lo hice antaño con mi *Música*... Lo que complazca a mayor número de gente ha de poder simplemente quedar calificado de más bello. cosa que sigue sin poder determinarse.

En segundo término, lo mismo que da a unos deseos de bailar, puede infundir deseos de llorar a los otros. Cosa que no procede sino de que las ideas presentes en la memoria resultan excitadas: así, aquellos que experimentaron un placer al bailar cuando tocaban cierto aire, tan pronto escuchan algo parecido recobran el deseo de bailar; y así al contrario, si cada vez que uno ha escuchado una gallarda al mismo tiempo le alcanzó cierta aflicción, dará en entristecerse infaliblemente cuando de nuevo la escucha otra vez más. Cosa que es tan segura, según creo, que si se azota rudamente cinco o seis veces a un perro al sonido del violín, tan pronto como escuche una vez más esta música comenzará a aullar y retirarse.

ES BELLO AQUELLO QUE CONVIENE
A NUESTRA NATURALEZA

3. Llamamos comúnmente mal o bien a aquello que nuestra razón o sentidos interiores nos hacen juzgar contrario o conveniente a nuestra naturaleza: pero llamamos en cambio bello o feo a lo que viene así representado por los sentidos exteriores, sobre todo el de la vista, sentido que por sí solo es más considerado que todos los restantes.

SIMPATÍA Y ANTIPATÍA

4. Las canciones pueden ser, a la vez, tristes y agradables, y no es sorprendente que sean tan

rum tam diversae: ita tamen elegeriographi et tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant.

Id tantum videtur vocem humanam nobis gratissimam reddere quia omnium maxime conformis est nostris spiritibus. Ita forte etiam amicissimi gratior est quam inimici, ex sympathia et dispathia affectuum: eadem ratione quâ aiunt ovis pellem tensam in tympano obmutescere, si feriat lupinâ in alio tympano resonante.

R. DESCARTES. *ibid.*

5. Ad hanc delectationem requiritur proportio quaedam obiecti cum ipso sensu. Unde sit ut, e. g. strepitus scolorum vel tonitruum non videatur aptus ad Musicam: quia scilicet aures laederet, ut oculos solis adversi nimius splendor...

Inter objecta sensus, illud non animo gratissimum est, quod facillime sensu percipitur, neque etiam quod difficillime, sed quod non tam facile, ut naturale desiderium, quo sensus feruntur in objecta plane non impleat, neque etiam tam difficulter, ut sensum fatiget.

R. DESCARTES, *Les passions de l'âme*, IV

6. Et lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie ou l'amour, ou la haine ou généralement toutes les passions. selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination: mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions.

diversas: así, en cambio, agradan a los elegíacos y a los trágicos tanto más cuanto nos provocan un mayor duelo.

Parece que esto sólo nos devuelve la voz humana más grata porque, de todas las cosas, es la que está acorde en mayor medida con nuestros espíritus. Así, probablemente es más agradable la del mejor amigo que la de un enemigo, a causa de la simpatía o antipatía de los afectos: por la misma razón que dicen que la piel tensada de la oveja no se escucha en un tímpano, si se está hiriendo en el otro mediante la resonancia de una piel de lobo.

¿CUÁNDO AGRADA LA PERCEPCIÓN?

5. Para este deleite se requiere una cierta proporción del objeto con el sentido mismo. Por ello sucede, por ejemplo, que el estruendo de las rocas o de los truenos no parece adecuado para la música, porque es evidente que lastimaría a los oídos como el excesivo resplandor del sol de cara lastima a los ojos.

Entre los objetos del sentido no es el más grato al alma el que se percibe más fácilmente por el sentido ni el que se percibe con más dificultad, sino aquel que se percibe tan fácilmente que no colme plenamente el deseo natural por el cual son arrastrados los sentidos hacia los objetos, ni tampoco se percibe con tanta dificultad que cause al sentido.

EL PLACER DE EXPERIMENTAR

6. Así, cuando leemos extrañas aventuras en un libro o las vemos representar en un teatro, a veces no excita la tristeza y otras la alegría o el amor o el odio, o bien la totalidad de las pasiones, según la diversidad de los objetos que a la imaginación se nos ofrecen: mas con ello notamos el placer de sentir que en nosotros se excitan, siendo dicho placer una alegría intelectual que tanto puede nacer de la tristeza como de todas las demás pasiones.

7. L'inclination à faire des vers, que votre Altesse avoit pendant son mal, me fait souvenir de Socrate, que Platon dit avoir eu une pareille envie pendant qu'il estoit en prison. Et ie croys que cette humeur de faire des vers vient d'une forte agitation des esprits animaux qui pourroit entiere-ment troubler l'imagination de ceux qui n'ont pas le cerveau bien rassis, mais qui ne fait qu'échauffer un peu plus les fermes et les disposer à la poésie. Et ie prens cet emportement pour une marque d'un esprit plus fort et plus relevé que le commun.

P. NICOLE. *Traité de la vraie et de la fausse beauté*. 1659, págs. 170-173

8. Dès qu'une chose fait plaisir, on décide hardiment qu'elle est belle. Cependant il n'y a pas de règle plus fausse. Il n'y a rien d'assez mauvais pour n'être au goût de personne, et il n'y a rien d'assez parfait pour être au goût de tout le monde. La coutume et les sentimens des autres détermine (sic!) presque toujours notre goût.

Un des principaux avantages de la vraie beauté c'est qu'elle n'est variable ni passagère; mais qu'elle est constante, certaine et au goût de tous les temps. Et si la fausse beauté a ses partisans elle ne scaurait les garder longtemps contre nature.

P. NICOLE. *ibid.*, 183

9. Tout ce qui n'est pas conforme à la raison nous blesse.

P. NICOLE. *ibid.*, 179

10. Nous devons considérer deux sortes de nature, celle des choses dont on parle, et celle des personnes à qui on parle ou pour qui l'on écrit.

¿POR QUÉ LA GENTE ESCRIBE VERSOS?

7. La inclinación a hacer versos que poscó vuestra Alteza durante su enfermedad me hace ahora recordar a Sócrates, del que Platón afirma que sentía un desco parecido mientras estuvo en prisión. Y creo que este humor de escribir versos procede de una cierta agitación de los espíritus animales (los impulsos orgánicos) que podría turbar enteramente la imaginación de aquellos que tienen firmeza en su cerebro; pero que en cambio, en lo que hace a los más firmes, solamente los caldea un tanto y los dispone con ello a la poesía. Y así yo considero este arrebato como señal de un espíritu más fuerte y elevado de lo común.

LA VERDADERA BELLEZA ES DURADERA

8. Desde el momento en que una cosa da placer, osadamente se decide su belleza; no obstante lo cual, no hay regla que resulte ser más falsa, pues nada existe que sea bastante malo para no ser del gusto de ninguno, ni nada es tan perfecto que corresponda al gusto general. La costumbre y sentimiento de los otros determinan casi siempre nuestro gusto.

Una de las ventajas principales de la belleza verdadera es no ser pasajera o variable, antes bien es constante, certera y hecha al gusto de la totalidad de las épocas. Y aunque la falsa belleza tenga sus partidarios, no es posible que logre conservarlos por mucho tiempo en contra de natura.

NADA QUE ESTÉ CONTRA LA RAZÓN

9. Nos hiere todo aquello que no es conforme a la razón.

LA NATURALEZA DE LAS COSAS Y LA NUESTRA

10. Debemos considerar dos clases de naturaleza, la de las cosas de las que se habla y la de las personas a las que se habla o para quien se escribe.

11. La raison nous apprendra pour règle générale qu'une chose est belle lorsqu'elle a de la convenance avec sa propre nature et avec la nôtre. Afin qu'une chose soit belle, il ne suffit pas qu'elle convienne à sa nature, il faut encore qu'elle ait rapport à la nôtre.

12. Afin que les termes répondent parfaitement aux pensées, il ne faut ni regarder les choses comme elles sont en elles-mêmes ni telles que les scait celui qui parle ou qui écrit; mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent.

13. Un sage écrivain doit sans répugnance s'accommoder à l'usage. Et quoi qu'il sache que cet usage est variable et qu'il ne durera pas toujours, il doit mieux aimer plaire au moins pendant un temps, que de ne plaire jamais...

Ceux qui écrivent pour l'immortalité, doivent chercher un moyen de plaire de plus de durée et s'attacher à mettre dans leurs ouvrages des beautés qui ne dépendent pas de l'opinion et du caprice.

14. La force de notre esprit nous fait rebuter d'une trop longue inaction, et la faiblesse ne nous permet pas de l'avoir toujours tendu. De là vient que la même chose ne saurait toujours plaire; de là vient que dans la Musique notre oreille ne s'accommode pas d'un concert et d'une mesure trop parfaite, et que les Musiciens qui l'ont remarqué, ont introduit de faux tons qu'ils appellent dissonances.

11. La razón ha de enseñarnos por regla general que una cosa es bella cuando corresponde a su propia naturaleza y a la nuestra. Pues a fin de que una cosa sea bella no basta con que se muestre conveniente a su propia naturaleza, cuando también es preciso que se encuentre acordada con la nuestra.

LA MEDIDA ADECUADA DEBERÍA SER EL LECTOR

12. A fin de que los términos respondan perfectamente a los pensamientos no es preciso mirar las cosas tal como son en sí mismas, ni aun como las sabe el que habla o escribe, sino sólo en relación a lo que saben quienes oyen o leen.

EL ÉXITO Y LA INMORTALIDAD

13. El que es sabio escritor debe sin repugnancia acomodarse al uso, y aunque sepa que dicho uso es variable, que no durará siempre, deberá preferir gustar al menos por un plazo de tiempo, antes que no gustar nunca...

Quienes escriben para la inmortalidad deben buscar el medio de complacer el más tiempo posible, y afanarse por incluir en sus obras ese tipo de bellezas que no dependen del capricho y la opinión.

JUSTIFICACIÓN DE LAS DISONANCIAS

14. La fuerza de nuestro espíritu nos hace rechazar una inactividad excesivamente larga, mientras que al contrario su debilidad no nos permite mantenerlo siempre en estado de tensión. De ahí procede que la misma cosa no puede gustar siempre; de ahí procede que en la Música no se adapte nuestro oído a una medida y concierto demasiado perfectos, y que los Músicos que lo han notado hayan introducido esos falsos tonos que llaman disonancias.

15. Voilà le bon usage de la métaphore, il faut s'en servir comme les Musiciens se servent des dissonances pour empêcher l'ennui que causeraient les sons trop parfaits.

B. PASCAL, *Pensées*, 38 (Ed. de la Pléiade, 1954, pág. 1097)

16. Comme on dit beauté poétique, on devrait aussi dire beauté géométrique, et beauté médicinale; mais on ne le dit pas: et la raison en est qu'on sait bien quel est l'objet de la géométrie, et qu'il consiste en preuves, et quel est l'objet de la médecine, et qu'il consiste en la guérison; mais on ne sait pas en quoi consiste l'agrément qui est l'objet de la poésie. On ne sait ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter.

B. PASCAL, *ibid.*, 473 (Ed. de la Pléiade, pág. 1221)

17. M. de Roannez disait: „Les raisons me viennent après, mais d'abord la chose m'agréa on me choque sans en savoir la raison, et cependant cela me choque par cette raison que je ne découvre qu'ensuite“. Mais je crois, non pas que cela choquait par ces raisons qu'on trouve après, mais qu'on ne trouve ces raisons que parce que cela choque.

B. PASCAL. *ibid.*, 180 (Ed. de la Pléiade, pág. 1133)

18. Ce je ne sais quoi, si peu de chose qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier.

Le nez de Cléopâtre: s'il eut été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

LA METÁFORA ES UN REMEDIO CONTRA EL ABURRIMIENTO

15. He aquí el buen uso de la metáfora, de la que hay que servirse como lo hacen los Músicos con las disonancias, para evitar el aburrimiento que causarían unos sonidos demasiado perfectos.

LA BELLEZA POÉTICA

16. Así como se habla de belleza poética, también debería hablarse de belleza geométrica y belleza medicinal, aun cuando no se haga: la razón es que conocemos bien el objeto de la geometría, que consiste en dar pruebas, y el objeto de la medicina, que consiste en curar; pero nada se sabe de en qué consiste ese placer que es objeto de la poesía, ni qué es ese modelo natural que es preciso imitar.

LAS RAZONES SE BUSCAN DESPUÉS

17. Decía M. de Roannez: „Las razones me llegan después, pero primero la cosa me choca o me agrada sin saber la razón, y ello no obstante me choca justamente por aquella razón que descubro más tarde“. Yo creo en cambio que aquello no chocaba por las razones que después se encuentran, antes bien, encontramos las razones porque aquello nos choca.

LA NARIZ DE CLEOPATRA

18. Ese no sé qué, tan poca cosa que ni siquiera se puede reconocer, mueve toda la tierra, los príncipes, los ejércitos e incluso el mundo entero. Si la nariz de Cleopatra hubiera sido más corta, toda la faz de la Tierra habría variado.

19. Ce n'est pas dans les choses extraordinaires et bizarres que se trouve l'excellence de quelque genre que ce soit. La nature qui seule est bonne, est toute familière et commune.

B. PASCAL, *Pensées*, 38 (Ed. de la Pléiade, pág. 1097)

20. Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui consiste en un certain rapport entre notre nature, faible ou forte, telle quelle est, et la chose qui nous plaît.

Tout ce qui est formé sur ce modèle nous agréé: soit maison, chanson, discours, vers, prose, femme, oiseaux, rivières, chambres, habits etc. Tout ce qui n'est point fait sur ce modèle déplaît à ceux qui ont le goût bon.

Et comme il y a un rapport parfait entre une chanson et une maison qui sont faites sur le bon modèle, parce qu'elles ressemblent à ce modèle unique, quoique chacun en son genre — il y a de même un rapport parfait entre les choses faites sur le mauvais modèle. Ce n'est pas que le mauvais modèle soit unique, car il y en a une infinité.

B. PASCAL, (?) *Discours sur les passions d'amour*,
Oeuvres Complètes (Ed. de la Pléiade, 1954,
págs. 539/540)

21. L'homme n'aime pas demeurer avec soi: cependant il aime: il faut donc qu'il cherche à ailleurs de quoi aimer. Il ne peut le trouver que dans la beauté; mais comme il est lui-même la plus belle créature que Dieu ait jamais formée, il faut qu'il trouve dans soi-même le modèle de cette beauté qu'il cherche au dehors...

La nature a si bien imprimé cette vérité dans nos âmes, que nous trou-

19. No es en las cosas extrañas y extraordinarias donde se halla la excelencia, de cualquier género que sea. La naturaleza, que es lo único bueno, es del todo común y familiar.

EL MODELO DE BELLEZA

20. Hay un cierto modelo de gusto y de belleza que consiste en una cierta relación entre nuestra naturaleza, débil o fuerte tal cual es, y aquello que complace.

Nos gusta todo aquello que haya sido formado según dicho modelo, ya sea una casa, una canción, un discurso, verso, prosa, mujer, pájaros, ríos, cámaras o ropas... Y lo no hecho según dicho modelo disgusta a quienes tienen un buen gusto.

Y como existe una perfecta relación entre una canción y una casa que se haya hecho de acuerdo al buen modelo, por cuanto se parecen a ese modelo único, cada uno en su género, también existe una perfecta relación entre las cosas hechas según el mal modelo. Mas dicho mal modelo ya no es único, sino que existe una infinitad.

LA MODA COMO CRITERIO DE LO BELLO

21. El hombre no ama estar consigo mismo, y, sin embargo, ama; por tanto, es preciso que busque más allá algo que amar, lo cual no puede hallar si no es en la belleza. Mas siendo él, en sí mismo, la más bella criatura que jamás formó Dios, sabe hallar en sí mismo ese mismo modelo de belleza que está buscando fuera.

La naturaleza dejó tan bien impresa esta verdad en nuestras almas, que todo esto lo hallamos

vons cela tout disposé; il ne faut point d'art ni d'étude; ... Mais on le sent mieux qu'on ne peut le dire.

Quoique cette idée générale de la beauté soit gravée dans le fond de nos âmes avec des caractères ineffaçables, elle ne laisse pas que de recevoir de très grandes différences dans l'application particulière; mais c'est seulement pour la manière d'envisager ce qui plaît. Car l'on ne souhaite pas nullement une beauté; mais l'on y désire mille circonstances qui dépendent de la disposition où l'on se trouve; et c'est en ce sens que l'on peut dire que chacun a l'original de sa beauté, dont il cherche la copie dans le grand monde. Néanmoins les femmes déterminent souvent cet original; comme elles ont un empire absolu sur l'esprit des hommes, elles y dépeignent ou les parties des beautés qu'elles ont, ou celles qu'elles estiment... C'est pourquoi il y a un siècle pour les blondes, un autre pour les brunes...

La mode même et les pays règlent souvent ce que l'on appelle beauté. C'est une chose étrange que la coutume se mêle si fort de nos passions. Cela n'empêche pas que chacun n'ait son idée de beauté sur laquelle il juge des autres, et à laquelle il les rapporte.

... La délicatesse est un don de nature, et non pas une acquisition de l'art.

A mesure que l'on a plus d'esprit, l'on trouve plus de beautés originales; mais il ne faut pas être amoureux, car quand l'on aime l'on n'en trouve qu'une.

N. MALEBRANCHE. *La recherche de la vérité*.
II. II. 1 (ibid., 62)

22. C'est aux femmes à décider des modes, à juger de la langue, à discerner le bon air et les belles manières. Tout ce qui dépend du goût est de leur ressort.

ya dispuesto, sin precisar del arte ni el estudio. [...] Aún así, es más fácil sentirlo que decirlo.

Y aunque esta idea general de la belleza esté grabada en el fondo de nuestra alma con caracteres inborrables, no dejan de afectarla muy grandes diferencias en cuanto a su aplicación particular, y esto solamente por el modo de afrontar lo que complace. Pues en realidad no se ansia una belleza; antes bien, se desean mil circunstancias, dependiendo de la disposición en la que uno se encuentra; y es en este sentido que se puede decir que cada uno posee aquel original de su belleza, cuya copia va buscando por todo el ancho mundo. No obstante lo cual, las mujeres determinan a menudo dicho original, pues como tienen absoluto imperio sobre el espíritu del hombre pintarán sobre él o bien las partes de belleza que ellas tienen, o las que más estiman [...] siendo ésta la razón por la que hay un siglo de las rubias y otro de las morenas...

Pero la misma moda y los países disponen a menudo lo que llamamos bello, y es cosa bien extraña que la costumbre se mezcle con una fuerza tan grande a las pasiones. Lo cual no impide al tiempo que cada uno posea su idea de belleza, a partir de la cual juzga a los otros y con arreglo a la cual los relaciona.

[...] La delicadeza es un don de la natura, y no se adquiere de arte.

A medida que se tiene más espíritu, se encuentran más bellezas que sean originales: por lo cual no debe uno enamorarse, pues en cuanto se ama sólo se encuentra una.

LAS MUJERES SON ÁRBITROS
EN CUESTIONES DE GUSTO

22. Corresponde a las mujeres decidir de las modas, juzgar sobre la lengua y distinguir el buen porte y las bellas maneras, pues todo aquello que depende del gusto es de su incumbencia.

N. MALEBRANCHE, *Traité de Morale*, ch. XII
(Oeuvres, ed. Genoud et De Lourdoueix.
pág. 440)

23. La finesse, la délicatesse, la vivacité, l'étendue de l'imagination, grandes qualités aux yeux des hommes, étant le principe le plus fécond et le plus général de l'aveuglement de l'esprit et de la corruption du cœur. Comme j'avance là un paradoxe, on ne me croira pas sans preuves.

N. MALEBRANCHE, *Traité de Morale*, ch. XII.
pág. 438

24. Ce terme „imagination“ est fort en usage dans le monde, mais j'ai peine à croire que tous ceux qui le prononcent y attachent une idée distincte.

F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions diverses*, III. 38: *Des goûts*

25. Ce terme de goût a diverses significations et il est aisé de s'y méprendre. ... Il y a des gens qui ont le goût faux en tout, d'autres ne l'ont faux qu'en certaines choses, et ils l'ont droit et juste dans tout ce qui est de leur portée... Il y en a qui ont le goût incertain; le hasard en décide. D'autres sont toujours prévenus: ils sont esclaves de leurs goûts. Il y en a qui par une sorte d'instinct dont ils ignorent la cause décident de ce qui se présente à eux et prennent toujours le bon parti. Ceux-ci font paraître plus de goût que d'esprit... Il est très rare et presque impossible de rencontrer cette sorte de bon goût qui sait donner le prix à chaque chose, qui en connaît toute la valeur, et qui se porte généralement sur tout.

J. LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, 1687: Ch. I,
Des ouvrages de l'esprit

26. Il y a dans l'art un point de perfection comme de bonté ou de

LA SUTILEZA ES PERJUDICIAL

23. La sutileza, la delicadeza, la vivacidad y el alcance de la imaginación, grandes cualidades a ojos de los hombres, son el principio más fecundo y general de corrupción del corazón y ceguera del espíritu. Mas como esto es decir una paradoja, no me creerán si no aporto pruebas.

AMBIGÜEDAD DE LAS PALABRAS

24. Es este término de la «imaginación» de enorme uso en el mundo, pero aún así mucho me cuesta dar crédito a que todos aquellos que lo pronuncian lo unan a una idea bien determinada.

EL GUSTO

25. La palabra gusto posee muy diversos significados, siendo fácil por ello evocarlos... Así, hay algunas gentes que tienen para todo un gusto falso, y otros en cambio sólo en ciertas cosas, siendo bien recto y justo en todo aquello que está más a su alcance. [...] Otros hay cuyo gusto es inseguro, y así el azar decide. Otros se encuentran siempre prevenidos, siendo por ello esclavos de sus gustos. Otros aún, por una especie de instinto cuya causa ignoran, deciden cuanto ante ellos se presenta y siempre eligen el mejor partido. Y éstos son los que dan prueba patente de poseer más gusto que no espíritu. [...] Raro es, casi imposible, que se encuentre esa especie del gusto que sabe dar su precio a cada cosa y, conociendo el valor de todo, con todo en general se relaciona.

DE GUSTIBUS EST DISPUTANDUM

26. Hay en el arte un punto de perfección como lo hay de bondad o madurez en la natura-

maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas et qui aime en-deça ou au-delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement...

Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y a qu'une qui soit la bonne; on ne la rencontre pas toujours en parlant ou en écrivant. Il est néanmoins vrai qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible.

Le plaisir de la critique nous ôte celui d'être vraiment touchés de très belles choses.

Quelle prodigieuse différence entre un bel ouvrage et un ouvrage parfait ou régulier.

J. LA BRUYÈRE, *ibid.*, Ch. XIII, *De la mode*

27. La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point.

CH. de SAINT-ÉVREMOND, *De la poésie*
(*Oeuvres*, 1711, III, 43)

28. La poésie demande un génie particulier qui ne s'accommode pas trop avec le bon sens. Tantôt c'est le langage des dieux, tantôt c'est le langage des fous, rarement celui d'un honnête homme. Elle se plaît dans les fictions, dans les figures, toujours hors de la réalité des choses.

CH. de SAINT-ÉVREMOND, *De la tragédie*
ancienne et moderne (*Oeuvres*, III, 171)

29. Il faut convenir que la *Poétique* d'Aristote est un excellent ouvrage; cependant il n'y a rien d'assez parfait pour régler toutes les nations et tous les siècles.

leza. Quien lo siente y lo ama tiene un gusto perfecto, y quien no lo siente y prefiere algo menos o más, es que posee un gusto defectuoso. Existen, pues, el buen gusto y el mal gusto, por lo cual fundadamente se disputa sobre ello...

Entre todas las diferentes expresiones que pueden reproducir uno sólo de nuestros pensamientos, sólo una es la buena, mas no siempre se encuentra, hablando o escribiendo. Pero aún así, no es menos cierto que existe, y la que no es aquella carecerá de fuerza.

El placer de la crítica nos impide sentir las emociones verdaderas de algunas cosas muy bellas.

¡Qué prodigiosa diferencia existe entre una obra bella y una obra perfecta y regular!

EL CUSTO POR LO BELLO Y LA CURIOSIDAD

27. La curiosidad no es un gusto por lo que es bueno o bello, sino lo único y raro, aquello que unos tienen y los otros no tienen.

EL LENGUAJE DE LOS DIOSSES Y LOS LOCOS

28. La poesía exige un genio particular que no se acomoda bien con la sensatez, pues tan pronto usa la lengua de los dioses como la lengua de los locos, siendo la suya muy escasas veces la de un hombre honesto. Así, es como se complace en distintas figuras y ficciones, yendo siempre por fuera de la realidad de las cosas.

NO HAY REGLAS VÁLIDAS PARA LOS SIGLOS

29. Hay que convenir que la *Poética* de Aristóteles es una obra excelente; ello no obstante, nada hay tan perfecto que pueda reglamentar todos los tiempos y todas las naciones.

30. Prius monere velim me Naturae non tribuere pulchritudinem, deformitatem, ordinem, neque confusio-
nem. Nam res non, nisi respective ad
nostram imaginationem, possunt dici
pulchrae aut deformes, ordinatae aut
confusae.

B. SPINOZA, Epistola LVIII: Boxel, 9.1674
(ed. van Vloten-Land, II, 370)

31. Pulchritudo, Amplissime Vir,
non tam objecti, quod conspicietur,
est qualitas, quam in eo, qui conspici-
t, effectus. Si nostri oculi essent vel lon-
giores, vel breviores, aut nostrum al-
iter se haberet temperamentum, ea,
quae nunc pulchra, deformia; ea vero,
quae nunc deformia, pulchra nobis
apparent. Pulcherrima manus, per
microscopium inspecta, terribilis ap-
parebit. Quaedam procul visa pulchra,
et e propinquo inspecta, deformia
sunt: adeo ut res, in se spectatae, vel
ad Deum relatae, nec pulchrae, nec
deformes sint.

T. HORRES, *Leviatan*, 1656, II. 6

32. The Latine Tongue has two
words, whose significations approach
to those of Good and Evil; but are
not precisely the Same; And those
are Pulchrum and Turpe.

... the former signifies that, which
by some apparent signes promiseth
Good; and the later, that which promi-
seth Evil. But in our Tongue we have
not so generall names to expresse
them by. But for Pulchrum we say
in some things Fayre; in others
Beautifull, or Handsome, or Gal-
lant, or Honourable, or Comely,
or Amiable; and for Turpe Foulc,
Deformed, Ugly, Base, Nauseous and
the like, as the Subject shall require;
All which words in their proper

CARÁCTER SUBJETIVO DE LO BELLO

30. En primer lugar, quisiera advertir que no
atribuyo a la Naturaleza la belleza, la fealdad, el
orden ni la confusión. Pues no puede decirse que
las cosas sean hermosas o feas, ordenadas o con-
fusas a no ser con respecto a nuestra imaginación.

31. La belleza, muy ilustre varón, no es tan-
to una cualidad del objeto que se percibe como
un efecto en el que lo percibe. Si nuestros ojos fue-
ran más largos o más cortos de vista, o nuestro
temperamento fuera distinto del que es, lo que
ahora es hermoso nos resultaría feo, en cambio lo
que ahora es feo nos parecería hermoso. La mano
más hermosa, examinada a través del microscopio,
parecerá horrible. Algunos objetos, hermosos si se
los mira desde lejos, resultan feos observados de
cerca, de modo que las cosas consideradas por sí
mismas o referidas a Dios no son ni hermosas ni
feas.

NOMBRES DE LO BELLO

32. La Lengua Latina tiene dos palabras cu-
yos significados se aproximan a los de Bueno y
Malo; pero no son precisamente lo mismo, sino
las llamadas Pulchrum y Turpe.

[...] lo primero significa que algo, por muchos
síntomas aparentes, se promete Bueno, y lo últi-
mo significa que se promete Malo. En cambio en
nuestra Lengua no contamos con términos tan ge-
nerales para expresarlos, sino que por Pulchrum
decimos Hermoso en ciertas cosas y en otras Be-
llo, Elegante, Honroso, Lindo o Amable; y por
Turpe decimos Horrible, Deforme, Feo, Bajo,
Nauseabundo y cosas semejantes, según que el Su-
jeto lo requiera. Y todas estas palabras puestas en
los lugares adecuados no significan otra cosa que
el fondo o contenido que prometen Bueno y Malo.
Pero aun de lo Bueno hay tres Especies: Bueno

places signifie nothing els, but the mine or Countenance, that promi-
seth Good and Evil. So that of Good
there be three Kinds; Good in the
Promise, that is Pulchrum; Good in
Effect, as the End desired, which is
is called Jucundum, Delightfull;
and Good as the Means, which is
called Utile, Profitable; and as many
of Evil.

T. HOBBS. *The Answer to Davenant*
(ed. Spingarn, II, 59)

33. Time and Education begets Ex-
perience; Experience begets Memory;
Memory begets Judgement and Fancy;
Judgement begets the strength and
structure, and Fancy begets the Orna-
ment of a Poem. The Ancients the-
refore fabled not absurdly in making
memory the Mother of the Muses.
For memory is the World (though not
really, yet so as in a looking glass)
in which the Judgment. The severer
Sister, busieth her self in a grave and
rigid examination of all parts of Na-
ture, and is registering by Letters
their order, causes, uses, differences,
and resemblances; where by the Fancy,
when any work of Art is performed
findes her materials at hand and pre-
pared for use.

T. HOBBS. *The Answer to Davenant*, 1650
(ed. Spingarn. II. 70)

34. For men generally affect and
admire Francy than they do either
Judgment or Reason, or Memory, or
any other intellectual Vertue; and for
the pleasantness of it, give to it alone
the name of Wit, accounting Judgment
and Reason but for a dull entertain-
ment. For in Fancie consisteth the
Sublimity of a Poet, which is that
poetical Fury which the Readers for
the most part call for. It flies abroad
swiftly to fetch in both Matter and
Words; but if there be not Discretion

en Expectativa. lo que es Pulchrum: Bueno en
Efecto. como Fin que se desca, que es llamado Ju-
cundum. Deleitoso; y Bueno como Destino. lo que
llamamos Proverchoso y Útil; y otro tanto sucede
con lo malo.

RELACIÓN ENTRE POESÍA E IMAGINACIÓN

33. Tiempo y Educación engendran Expe-
riencia; Experiencia engendra Memoria; Memoria
engendra Juicio e Imaginación; Juicio engendra
fuerza y estructura, e Imaginación engendra Or-
nato en un Poema. Por ello los Antiguos no fabu-
laban absurdamente al hacer de la memoria la Ma-
dre de las Musas. La Memoria es Mundo (si bien
no realmente sino tal como se ve en un espejo).
y en ella está el Juicio. La muy severa Hermana.
ocupada ella misma en grave y rígido examen de
la totalidad de las partes de la Naturaleza. regis-
tra por escrito un orden, causas, usos, parecidos
y diferencias; y aun por medio de la Imaginación,
cuando se trata de realizar una obra de Arte, en-
cuentra siempre a mano materiales, todos bien
preparados para el uso.

RELACIÓN ENTRE POESÍA E IMAGINACIÓN

34. Los hombres, generalmente, aprecian y
admiran la Imaginación, como también el Juicio,
la Razón, la Memoria o cualquier otra Virtud in-
tellectual; y a lo mejor de aquello le dan el solo
nombre de Inteligencia, incluyendo el Juicio y la
Razón, actividad sombría. En cambio lo más su-
blime de un Poeta consiste en la Imaginación, eso
que los Lectores suelen llamar generalmente Fu-
ror poético. El cual vuela hacia afuera velozmen-
te, a buscar la Materia y las Palabras, mas no te-
niendo suficiente Discreción a fin de distinguir lo
que debe de usarse y lo que no. lo que es decente

at home to distinguish which are fit to be used and which not, which decent and which undecent for Persons, Times, and Places, their delight and grace is lost.

G. W. LEIBNIZ. *Meditationes de Cognitione, veritate et ideis*, 1684 (ed. Erdmann. 1840. I, 79)

35. Est ergo cognitio vel obscura, vel clara; et clara rursus vel confusa vel distincta; et distincta vel inadaequata, vel adaequata; item vel symbolica vel intuitiva; et quidem si simul adaequata, et intuitiva sit, perfectissima est... Clara ergo cognitio est, cum habeo unde rem repraesentatam agnoscere possim, eaque rursus est vel confusa, vel distincta. Confusa, cum scilicet non possum notas ad rem ab aliis discernendam sufficientes separatim enumerare... Ita colores, odores, saporis aliaque peculiaris sensuum objecta satis clare quidem agnoscimus et a se invicem discernimus, sed simplici sensuum testimonio non vero notis enuntiabilibus; ideo nec caeco explicare possumus, quid sit rubrum, nec aliis declarare talia possumus, nisi eos in rem praesentem ducendo, utque ut idem videant... Similiter videmus pictores aliosque artifices probe cognoscere, quid recte, quid vitiose factum sit, ad iudicii sui rationem reddere saepe non posse, et quaerenti dicere, se in re quae displicet desiderare nescio quid.

G. W. LEIBNIZ. *Principes de la Nature et de la Grâce*, 17 (Erdmann. 717-18)

36. La musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres, et dans le compte, dont nous ne nous apercevons pas, et que l'âme ne laisse pas de faire, des battemens ou vibrations des corps sonnans, qui se rencontrent par certains intervalles. Les

e indcente para Personas, Tiempos y Lugares. pierde ya por completo su gracia y su delcete.

LOS JUICIOS SOBRE LO BELLO SON CLAROS, PERO POCO DEFINIDOS

35. El conocimiento es, por tanto, difícil o claro de comprender: y el conocimiento claro es, a su vez, o confuso o esclarecedor; y el esclarecedor es o inadecuado o adecuado, y éste, asimismo, simbólico o intuitivo: y ciertamente, si puede ser a la vez adecuado e intuitivo, es el más perfecto. Por consiguiente, el conocimiento claro se da en el momento en que sé cómo puedo reconocer el objeto representado, y este conocimiento es, a su vez, confuso o esclarecedor. Es confuso cuando es evidente que no puedo enumerar independientemente las características suficientes para que otros discernan el objeto. [...] Así, reconocemos con bastante claridad los colores, los olores, los sabores y los demás objetos característicos de los sentidos, y los diferenciamos cada uno por sí mismo, mas gracias a la simple apreciación de los sentidos, pero no por las características que puedan enumerarse; por ello, ni podemos explicar a un ciego qué es el rojo, ni podemos aclarárselo a los demás si no es llevándolos a presencia del objeto, para que ellos mismos lo vean. Del mismo modo vemos que los pintores y los otros artistas reconocen perfectamente lo que está bien o mal hecho, pero no pueden, frecuentemente, dar expresión a la razón de su juicio, y dicen al que les pregunta que echan en falta un «no sé qué» en el objeto que desagrada.

LA BELLEZA RESIDE EN LOS NUMEROS

36. La música nos encanta por más que su belleza no consiste sino en la cuenta y conveniencia de sus números que el alma realiza a pesar de que no la percibimos, así como en ciertos palpitos o vibraciones de los cuerpos que producen el sonido al encontrarse en ciertos intervalos. En lo que hace a los placeres que la vista descubre en las proporciones también son de la misma naturaleza: y

plaisirs que la vue trouve dans les proportions sont de la même nature; et ceux que causent les autres sens, reviendront à quelque chose de semblable, quoique nous ne puissions pas l'expliquer si distinctement.

A. TYLKOWSKI. S. J., *Philosophia Curiosa seu universa Aristotelis Philosophiae juxta communes sententias exposita*, 1680, *Physica seu Philosophia Naturalis*, Pars I, Cap. III, *De natura et arte*

37. Cur opera naturae magis placeant quam artis? Quae fiunt ex auro, argento, vel picturis, si ter aut quater spectentur, jam satiant, al vero naturae opera, ut prata, montes, fluvii, horti, non satiant. Ratio est, quia etiam nos sumus naturae opus. Itaque ea, quae sunt naturae, magis nobis congruunt. Praeterea major est perfectio in quocunque opere naturae minimo, quam in artis maximo. Profitetur hoc ipsum ars, nam sua opera intendit assimilare operibus naturae, non naturae arti.

A. TYLKOWSKI, *ibid.*, págs. 306/7

38. Cur aliquae res sunt pulchrae, aliquae deformes, gratae, ingratae? Omnia sunt pulchra et bona, quae Deus creavit, omnia utilia, sed sicut respectu nostri alia proficua, alia noxia, ita alia pulchra, alia turpia. Pulchra sunt, quae aspectu suo in nobis voluptatem movent, turpia, quae abhorrentiam. Movent vero, quae speciem emittunt, quae sunt conformes nostro organo sensus, eumque blande afficiunt, unde phantasma excitatur, quod imperat voluptatem, aliud vero objectum imperat horrorem.

en cuanto a los producidos por los demás sentidos, deberán referirse a cosa semejante, aunque no lo podamos explicar con tanta claridad.

RELACIÓN ENTRE LA NATURALEZA Y EL ARTE

37. ¿Por qué las obras de la naturaleza agradan más que las del arte? Las que se hacen a partir del oro, de la plata, de las pinturas, si se contemplan tres o cuatro veces, enseguida sacian, mientras que las obras de la naturaleza, como los prados, los montes, los ríos y los jardines, no cansan. La razón es que también nosotros somos producto de la naturaleza. Por tanto, lo que es propio de la naturaleza está más en armonía con nosotros. Es más, hay una perfección mayor en la obra más insignificante de la naturaleza que en la más importante del arte. Esto mismo lo reconoce abiertamente el arte, pues procura asimilarse con sus obras a la naturaleza, mientras que la naturaleza no se asimila al arte.

ES BELLO LO QUE AGRADA

38. ¿Por qué unas cosas son hermosas y otras feas, unas agradables y otras desagradables? Todas las cosas que Dios ha creado son hermosas y buenas, y todas son útiles, pero con respecto a nosotros unas son útiles y otras nocivas, y del mismo modo, unas son bellas y otras horrorosas. Las bellas son las que por su aspecto nos incitan al placer, mientras que las horrorosas son las que nos provocan aversión. Las que realmente encienden son las que emiten su imagen, las que están acordes con nuestro órgano del sentido, y lo excitan agradablemente, por lo que se estimula la idea que impone la sensación de placer, mientras otro objeto, en cambio, desencadena una sensación de aversión.

6. LA ESTÉTICA DEL MANIERISMO LITERARIO

1. *La vida estética.* Desde hacía siglos los hombres habían conocido ciertas directivas morales y religiosas que guiaban su vida; en cambio, cuando su conducta era dictada por razones estéticas no disponían de preceptos fijos, al no haber ningún «catecismo» estético, similar al moral o religioso. El programa estético se creó tan sólo en el Renacimiento, en el siglo XVI, siendo su principal iniciador Baltasar Castiglione, quien en *El Cortesano* enseñaba cómo pensar, sentir, hablar y vivir con gracia, elegancia y hermosura. Su manual fue muy leído, teniendo numerosas ediciones, y varios imitadores. Uno de ellos, también muy popular, fue G. della Casa, quien en 1558 publicó su *Galateo*. Y en base a estos dos libros nació toda una literatura sobre cómo vivir hermosamente.

Dicho género literario nació, pues, en Italia, en cuyas cortes se llevaba a la práctica su programa. En cambio en la Francia de entonces, incluso en los círculos cortesanos, los requisitos de los buenos modales y la gentileza todavía brillaban por su ausencia. La situación cambió en el siglo XVII, y en los ambientes cortesanos se empezó a cuidar la cultura conversacional y el arte epistolar, el expresarse con elegancia y los modales refinados, rechazando al mismo tiempo los usos y diversiones vulgares. Los manuales italianos sobre la estética de la convivencia social eran traducidos al francés, tratándose de observar y seguir sus indicaciones. Así, la popular novela de H. d'Urfé, *Astrée* (1610), proporcionaba los concretos modelos de vida y comportamientos sociales, y Francia se convirtió finalmente en centro y árbitro del tono y la elegancia.

Pero junto a las directrices sobre cómo vivir elegantemente, en la Francia del siglo XVII también se inauguró otro programa, el de vivir sin someterse a ninguna clase de directrices, imposiciones ni restricciones, el de vivir guiándose de los impulsos, necesidades, gustos y pareceres personales. El portavoz más influyente de este programa fue Montaigne, pero resultó que los dos escritores preponderantes (Castiglione y Montaigne) y sus respectivos programas —vivir conforme a los preceptos estéticos, y vivir sin precepto alguno, el «vivir hermosamente» y el «ser uno mismo»— eran bastante compatibles. Su fusión engendraría en el siglo XVII al menos tres ideales ético-estéticos, tres modelos y estilos de vida diferentes.

2. *Tres lemas* 1. El «*bonnête homme*», el «hombre honesto» u «honrado» (en el sentido de entonces) era el hombre que reunía varias virtudes morales, intelectuales y estéticas, cortesía, destreza física y gracia en el hablar y escribir. Pero este ideal no precisaba principios demasiado rígidos; la *spezzatura* ya había sido recomendada por Castiglione, y ahora el marqués de Racan sostenía que «un poco de descuido» es, en ciertos casos, deseable. Pero más que nada caracterizaba al «hombre honesto» la aspiración al orden, la templanza y el control de sí mismo. *Decoro* y *bienséance* (conveniencia) —el tan arraigado lema de la estética de los siglos XVI y XVII— formaba parte ahora del *bonnête homme*, y así el ser «honesto» era un tipo de arte que tenía sus respectivos principios y maestros.

Un poco antes de que se configurara el ideal de «hombre honesto», Descartes había recomendado un ideal parecido que llamó (en *Las pasiones del alma*) *le généreux* (generoso). «Con ayuda del mundo natural» el «hombre generoso» domina sus pasiones, es modesto a la par que generoso, pretende realizar grandes hazañas, pero emprende sólo aquéllas que es capaz de llevar a buen fin, siendo cortés, afable y ser-

vicial (*courtois, affable, officieux*) para con todos. Como el del «hombre honesto», éste era un ideal moral, pero tomaba además en consideración los aspectos estéticos del trato y la convivencia sociales.

2. El *galant homme*, hombre galante y caballeroso, era el otro ideal del siglo XVII, de matices estéticos más acusados que el del «hombre honesto». A la hora de tratar de definirlo, se llegó a la conclusión de que también éste consistía en la cortesía (*courtoisie*), urbanidad (*politesse*), buenos modales (*civilité*), buen gusto y buen juicio, en un comportamiento no constreñido, sin afectación, y hecho de encanto personal que era incalculable y difícil de definir (*ce je ne sais quoi*).

Una variante de este ideal, de carácter más intelectual, era el *bel esprit*, el hombre culto e instruído. Así se escribieron numerosos manuales y guías que versaban en torno a este ideal, entre los que gozaba de especial popularidad la *Guide des beaux esprits* redactada por el jesuita Daniello Bartoli (1608-1685).

3. El *précieux*, hombre exquisito, era el ideal de hombre de gran urbanidad y cortesía, y comportamiento reservado y distinguido, que además poseía gran erudición, siendo muy leído y cultivado, y además de expresión muy sutil y correcta. Pero esta noción no sólo designaba a una persona de modales buenos y correctos, sino a aquella cuyo comportamiento era superior a los demás, destacándose entre ellos por su refinamiento, elegancia, exquisitez y sutileza. Habían llevado a la creación de este ideal las pretensiones de la aristocracia que, tras haber perdido poderes e influencias, trató de distinguirse por sus formas de vida. No fue, pues, la corte real sino los palacios de la aristocracia, particularmente el famoso Hôtel de Rambouillet, los que a mediados de la centuria llegaron a ser la sede de este estilo.

Si bien la «honestidad» era, en cierto sentido, el estilo clásico del esteticismo, la *préciosité* era un estilo amanerado que tenía sus analogías y estaba ligado al manierismo pictórico y literario. Al principio, dada su sutileza y refinamiento, fue considerado como un estilo positivo, pero la pretensión de destacarse pronto lo llevó a la exageración y, consecuentemente, a la ridiculez. Molière se burlaría de todo ello en *Las preciosas ridículas* (1654).

No obstante, era el suyo un estilo de vida muy admirado y cultivado, un estilo pretencioso de comportarse y de actuar, apareciendo manuales que aconsejaban cómo hablar con hermosura en este estilo, como por ejemplo: *Les fleurs du bien dire* (ya en 1598), seguido por un sinnúmero de textos; de cómo escribir hermosamente, editándose libros dedicados especialmente al arte epistolar. P. de Deimier, autor de una poética, no dudó en publicar también un manual de este tipo, y el célebre italiano E. Tesauro escribió un libro, *Dell'arte delle lettere missive* (1681).

El principal lema de toda esa «estética aplicada» era el *decoro*. Tesauro afirma que *decoro* en escribir significa acomodar el estilo, tema, razonamiento, conceptos, maneras, términos, títulos, piropos, etc., a la persona a la que va dirigida la carta, así como a la persona del autor de la misma, así como en una adaptación al tiempo, lugar y circunstancias. De esta suerte, Tesauro combinaba de forma específica el rigorismo con relativismo, los imperativos categóricos con los asuntos baladíes. Y toda esa literatura de las hermosas costumbres, el hermoso hablar y el hermoso escribir estaba impregnada de manierismo.

3. *Culteranismo y conceptismo*. El culteranismo y el conceptismo constituyen un caso destacado de interdependencia entre vida y teoría; entre los usos y costumbres, y un arte que había creado su estilo manierista en la plástica italiana ya en la

primera mitad del Cinquecento. Primero se hizo bajo el lema de obrar de modo distinto a los demás, luego con el lema de obrar con refinamiento y, finalmente, con el de obrar con extravagancia, de manera inesperada y peculiar.

En el siglo XVII este estilo no sólo no había desaparecido sino que contó con adeptos destacados. Y a fines del siglo XVI y más aún en el XVII, el terreno principal de su influencia fue la literatura, y sus maestros más indiscutidos los poetas: *il cava-liere* Marino en Italia, y Góngora en España.

En la literatura española de los siglos XVI y XVII hay dos corrientes manieristas: el culteranismo, que tenía por objetivo la elegancia afectada del idioma, un estilo barroco léxico y sintácticamente esotérico, asequible sólo para una elite intelectual; y el conceptismo, en el que no se aspiraba a un léxico rebuscado sino a la sutileza de imágenes y conceptos. Tanto el *concepto* español como el *concetto* italiano (de donde deriva el término «conceptismo») significaban ideas brillantes e inesperadas, ingeniosas, expresadas de forma lapidaria, elíptica y epigramática. Con mucha frecuencia, el culteranismo se fundía con el conceptismo y lo esotérico del lenguaje con lo esotérico del pensamiento, pero en el transcurso de los siglos XVI y XVII las preferencias y gustos fueron optando por el conceptismo, observándose al tiempo cierto deterioro del culteranismo, hasta que el *concetto-concepto* (pensamiento agudo) llegó a ser una de las nociones fundamentales de la estética. Así, Gracián dice que «lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es el concepto para el entendimiento»¹.

Ambas corrientes tuvieron muchos partidarios, siendo muy cultivadas en España, mas no sólo en España, porque en el fondo no hubo diferencias substanciales entre el *manierismo* italiano o el *eufuismo* inglés por un lado, y el culteranismo y conceptismo por otro, y todas esas corrientes llevaron, durante cierto tiempo, la voz cantante en la literatura.

4. *Sarbiewski*. A la luz de dichas corrientes, el problema central de la literatura era la agudeza, el apotegma ingenioso, esa quintaesencia del manierismo literario que se esperaba de cada frase. (Hasta hoy día, la idea de «agudeza» —llamada en latín *acutum*— se conserva en muchos idiomas: *ostrotá* en ruso, *scharfsinn* en alemán.) A ella se prestaba especial atención, siendo el tema preferente de tratados doc-tos escritos por los eruditos de la época.

Y entre éstos figura Sarbiewski quien, antes de redactar su tratado *De acuto et arguto*², mantuvo una extensa correspondencia con numerosísimos escritores europeos, recogiendo diversas opiniones y definiciones de agudeza. Así, en su tratado, cita algunas de ellas, como, por ejemplo, que la agudeza es una sentencia formulada de forma atractiva; que es una sentencia no acorde a la experiencia y por tanto inesperada; que es una metáfora poco frecuente; que es una comparación de cosas que no se parecen; o que es un sofisma convincente pero erróneo. Pero Sarbiewski rechazó todas estas definiciones, ofreciendo otra ideada por él: la agudeza es una discordia concorde o una concordia disorde expresada con palabras que, dada su naturaleza, nos produce sorpresa.³

Sarbiewski no fue un manierista sino un investigador del manierismo. Y su de-

¹ J. Cassou, B. Gracián, en: *Mercur de France*, vol. 172, cuaderno 623, 1924, pág. 521.

² M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki*, ed. S. Skimina, 1958. págs. 1-20.

finición de *acutum* (agudeza) era importante, porque la asumió del maestro y autoridad indiscutida del manierismo literario, Baltasar Gracián.

5. *Gracián*. El escritor español Baltasar Gracián (1601-1658)^c fue un jesuita, cuyos menesteres literarios no contaron con mayor aplauso en la Compañía, por ser las suyas unas obras demasiado profanas. Sus escritos, muy leídos y apreciados, trataban de dos clases de temas. Unos, de carácter «biotécnico», instruían sobre cómo vivir sabía y hermosamente, y otros (más estrechamente ligados a la estética, a la poética en especial) enseñaban el arte del buen escribir.

La noción principal de la estética de Gracián es la agudeza, el equivalente español del *acutum* latino, concobiéndola Gracián como la virtud capital de la literatura, y dedicándole dos trabajos que, en el fondo, poco difieren entre sí^d; *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) y *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Luego volvió al problema en otras obras, por ejemplo en el *Crítico* (1656/7)^e.

En el pasado, ningún escritor había mostrado tanta estima por el arte como lo hiciera Gracián. El arte era para él un complemento de la naturaleza, un segundo Creador que embellece a la naturaleza y a veces la supera. Así, en *El Oráculo manual* sostiene que el arte, uniéndose con la naturaleza, obra milagros a diario². No hay belleza que no precise de intervención, no hay perfección que no se vuelva tosca si no cuenta con la ayuda del arte. El máximo producto de la naturaleza, desprovisto de arte, carece de exquisitez, y la perfección sin exquisitez pierde la mitad de su valor. El hombre sin arte es un ser grosero, y por eso hay que pulirle para darle perfección. De esta suerte, el arte quedaba elevado por encima de la naturaleza, y además con toda seriedad, no por paradoja, como lo hará Oscar Wilde.

A juicio de Gracián, el mundo está repleto de las cosas más variadas, entre las que se dan diversas proporciones, afinidades y relaciones; unas son fácilmente perceptibles, y las otras ocultas. Y es cosa del erudito y del artista descubrirlas, especialmente aquéllas que están recónditas, por ser ignotas o nuevas. Es valioso, pues, todo aquello que resulta difícil; «la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado»³. Asimismo, es altamente apreciado lo novedoso: aquello que ayer fue contemplado con deleite, hoy es recibido con frialdad; el objeto no ha perdido su valor, mas dejó de ser nuevo.

El arte es, más que nada, descubrimiento y consolidación de relaciones entre las cosas, que son relaciones sutiles y difíciles, recónditas y nuevas. Y para conseguirlo se precisa de agudeza, de ingenio y de perspicacia del intelecto. En sus tratados Gracián enumera así, minuciosa y detalladamente, todas las clases de correlaciones existentes en el mundo que la agudeza es susceptible de descubrir.

Son múltiples las funciones que desempeña la agudeza, pero pueden reducirse a cuatro tipos: primero, aquel sutil descubrimiento y percepción de relaciones entre las cosas y los conceptos; segundo, su sutil evaluación; tercero, su sutil raciocinio; y cuarto, las sutiles ideas, conceptos e invenciones en el lenguaje y las acciones.

^c Las investigaciones más recientes sobre Gracián han sido realizadas por M. Batllori. Esp. M. Batllori. *La agudeza de Gracián y la retórica jesuítica*, en: *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964.

^d Este gran admirador de la agudeza y la novedad en la literatura escribía sobre las mismas con gran esquematismo y monotonía, razón por la que se citan aquí tan pocos textos suyos.

^e G. Marzot, *L'ingegno e il genio nel seicento*, 1944; el autor nombra a varios escritores que desarrollaron la idea de *acutezza*, en especial a Mateo Pellegrini.

Dicha perspicacia e ingenio llamados agudeza, descubren la armonía de este mundo, pero un tema mucho más atractivo para ellos son las disonancias. No hay tema más deseado para un pensador o artista que la disproporción, disonancia, paradoja, inconveniencia, desacuerdo, incommensurabilidad, disparidad, dificultad, contradicción, misterio, secreto, exageración, ficción, equivocación, alusión, ambigüedad...; éstos son los temas sonados de la agudeza, la quintaesencia de la estética manierista. Gracián desarrolló así la estética de lo sutil, iniciada en el siglo XVI, y la divulgó y popularizó, ganando adeptos a la misma porque correspondía al espíritu de la época.

Esto convenía especialmente a los españoles, y así en su suelo tuvo numerosísimos partidarios y admiradores que desarrollaron tanto la teoría manierista de la poesía como de las artes plásticas. Ya mencionamos en otra ocasión a Juan Caramuel. Pero otro admirador de la agudeza de Gracián y dogmatizador de la poesía de Góngora y de la arquitectura de Churriguera fue Juan de Espinosa Medrano, rector de la catedral de Cuzco y autor de un *Apologético* en favor de don Luis de Góngora impreso en Lima en 1694, quien sería el primer y durante mucho tiempo único representante de la estética fuera de Europa, ya en el Nuevo Mundo¹.

6. *Bouhours*. En cambio, más que en el terreno teórico, los franceses eran especialistas en lo práctico, en detallados manuales de refinado trato, conducta y expresión. Su libro teórico sobre los «juicios ingeniosos» y la estética manierista de lo sutil apareció tan sólo en 1687. Este se titulaba *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, y su autor, Dominique Bouhours (1628-1702) fue —como Sarbiewski, Gracián y Tesauro— otro jesuita que enseñaba *humaniora*, siendo preceptor de príncipes y sacerdote mundano, un *bel esprit*, conocido purista de la lengua.

Es igual que para Gracián y otros manieristas literarios, lo más importante para Bouhours era el pensamiento sutil (*pensée délicate*), es decir, una sentencia lapidaria, concisa y expresada en pocas palabras por un lado, y por otro, una sentencia que no se revela de inmediato, que es algo misterioso e imperceptible, que contiene esc tan repetido «no sé qué». El buen gusto y un específico instinto son un camino más seguro hacia lo sutil que el raciocinio⁵.

El carácter manierista de la estética de Bouhours se manifiesta en el hecho de que sus principales categorías estéticas eran la sublimidad de las ideas, su gracia y delicadeza, y no —como en el caso de los clásicos— la perfección, la armonía o la belleza⁷. No obstante, su manierismo, su estética de lo sutil, refinada y exquisita, son más bien moderados, podríamos decir que fue la suya una estética manierista, pero no molieriana. Las ironías del comediógrafo dejaron su impacto, y la estética de Bouhours fue ya una estética de los términos medios, una combinación de lo clásico con lo manierista.

Por eso distaba en muchos aspectos de la estética del estilo de Gracián. Ya no se debe estimar en la literatura lo obscuro e incomprensible, sino más apreciable la claridad. No se debe perseguir demasiado lo novedoso, porque una continua y completa novedad no es posible ni necesaria —advierte Bouhours—. Asimismo, tampoco hay que guiarse por lo que gusta directamente, lo que acaricia los sentidos y conmueve, porque todo ello es bonito (*joli*) pero sólo bonito⁶. En las cuestiones de lo sutil no hay que «pretender dar preceptos sino fijar reglas», y lo más importante es evitar la exageración, aquellas hipérboles tan amadas y admiradas por italianos y es-

¹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II. Siglos XVI y XVII, 1947.



P. P. DOMINIQUE BOUHOURS

48. DOMINIQUE BOUHOURS
Grabado de N. Habert, según J. Jouvenet, s. XVII.

pañoles. Es bueno lo fino, mas no lo refinado. Y, sobre todo, hay que evitar la afectación. La afectación del pensamiento proviene de la exageración (*excès*), del exceso de supremas cualidades: de sublimar lo agradable y más fino del pensamiento⁷.

Partiendo de estas posturas moderadas Bouhours formuló algunas ideas bastante interesantes. Así, el mundo fabuloso, que es el mundo de los poetas, es mero producto de la imaginación. Constituye, pues, cierto sistema, y todo lo que quepa dentro de su marco no parecerá falso a los entendidos⁸. La metáfora no es una falsedad, por cuanto contiene su propia verdad, del mismo modo que la contiene la ficción poética⁹. Esta idea de la metáfora y su papel en el arte había sido desarrollada antes por Tesauro, otro excelente estético manierista.

7. *Tesauro*. El conde Emmanuele Tesauro fue italiano (1591-1657) y un poco mayor que Gracián, pero vivió más tiempo que el segundo. Siendo preceptor de los duques de Saboya, militó durante veinticuatro años en la Orden Jesuita, y después se hizo clérigo seglar.

Inspirado por Aristóteles, especialmente por el III Libro de la *Retórica*, dio Tesauro al conceptismo una forma más sistematizada, detallada y erudita, así como lo suficientemente general para que pudiera abarcar no sólo a la literatura sino a las artes todas. Su principal obra, el *Canocchiale Aristotelico* (cuyo título completo es muy largo y manierista), que se imprimió en 1655, en vida de Tesauro gozó de gran popularidad y tras su muerte pasó al olvido, mereciendo sin embargo reconocimiento y aprecio, y además por razones distintas que su manierismo, que era lo que lo había hecho famoso en el siglo XVII.

A. La belleza de las palabras, según Tesauro, nace de la nobleza de los objetos que designan, así como de la sonoridad de la voz¹⁰. Tesauro prestó más atención al lenguaje literario que cualquiera de sus antecesores, pero más importante todavía era para él el contenido, y eso debido a que creía que el contenido puede alcanzar no sólo la belleza sino también la sutileza (lo cual lo sitúa ya dentro de la estética manierista).

Tesauro denominó la sutileza con el término *argutezza*. Así, de entre las dos nociones de significado y forma similares —*acutum* y *argutum*—, empleados por Sarmiento, *agudeza* (*acutum*) fue el término principal para Gracián, mientras que *argucia* o *sutileza* (*argutezza*, *argutum*) lo fue para Tesauro⁸.

Pero éste no entendía por *argutezza* la sutileza de los sonidos ni los objetos, sino de los conceptos; *concelto* significaba para él un concepto sutil e ingenioso. Aparte de su sentido corriente, las palabras pueden emplearse en un sentido específico, ingenioso, y la interpretación ingeniosa de las palabras siempre les da un sentido figurado: *Ogni argutia è un parlar figurato*. Las figuras poéticas dan a las palabras un sentido nuevo y especial, y estas desviaciones del «estilo corriente y ordinario» son fuente de especial placer para el lector y el oyente, complaciendo porque dan satisfacción a las tres facultades humanas fundamentales, que son los sentidos, las pasiones y la inteligencia. Unas agrandan al oído gracias a su sonido (*figura harmonica*), otras afectan a las pasiones (*figura pathetica*), y otras complacen a la mente gracias a su ingenioso contenido (*figura ingegnosa*). Las *figure harmoniche* aspiran a lo bello, y las *figure ingeniose* a lo sutil¹¹. Vuelve, pues, a resonar en estas disquisiciones la dis-

⁸ J. C. Scaliger, en *Exotericarum exercitatumum Liber XV: de Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Frankfurt, 1582, pág. 738, ya usa esta terminología.

rinción entre belleza y sutileza, fundamental en el manierismo, y realizada por Cardano.

B. Otro de los méritos de Tesauro para con la estética se debe a su afirmación de que la ingeniosidad no se manifiesta solamente en el léxico, y que la sutileza no es cuestión exclusiva de la literatura. La sutileza puede manifestarse no sólo en las palabras sino también en las cosas, cuando éstas son concebidas como signos (*signi*) o símbolos. Tesauro llamó simbólica a esta sutileza en concebir las cosas, sosteniendo que también se da en la pintura, la escultura, las insignias, los emblemas, los ornamentos arquitectónicos, la pantomima, la danza, las representaciones teatrales y las mascaradas. Todas estas actividades se valen de signos que no son palabras o, al menos, no sólo de palabras; los conceptos sutiles son expresados en ellas no mediante palabras, sino mediante cuerpos (*corpi*), pudiendo ser cuerpos pertenecientes a la naturaleza, así como cuerpos creados por el arte; o incluso, algunas veces, cuerpos invisibles, abstractos, quiméricos¹².

C. Así, pues, Tesauro concebía todas las artes como creación de conceptos sutiles. La sutileza llegó así a ser el denominador común de todas las artes, que las define y determina en su alcance y su carácter, lo cual daba una base para dividir las artes según el criterio de sutileza. La *argutia verborum* y la *argutia operum*, sutileza de palabras y sutileza de cosas, fue el criterio para dividir las artes en las que se valen de palabras y las que se valen de símbolos.

No obstante lo cual, no fue el hecho de dividir las artes sino el de unirlas, el encontrar en la sutileza el rasgo común a todas ellas, el mayor logro de Tesauro. La sutileza era, a su modo de ver, lo esencial en las artes; donde no hay sutileza no hay arte, afirmaba. Y lo peculiar es que el tan buscado denominador común de las artes lo descubriera un manierista.

D. Empero, Tesauro no se limitó a reunir todas las artes bajo el rótulo de la sutileza. El rasgo común para todas las artes es el hecho de que las palabras o cosas son usadas en ellas metafóricamente¹³, el rasgo común de todas las artes es la metáfora. La metáfora será, pues, la facultad más ingeniosa y aguda, más peregrina, maravillosa y elocuente del intelecto humano. Esta es la característica que poseen en común todas las artes, consistiendo en ella lo que se suele llamar imitación poética (*metafora altro non è che poetica imitatione*). Y no sólo las obras poéticas, sino todas las obras de arte son metafóricas, como lo es por ejemplo todo cuadro o estatua (*ogni statua è una metafora*). Las artes viven de las metáforas, y las cosas pueden ser entendidas metafóricamente del mismo modo que lo son las palabras.

En cuanto al símbolo, es una metáfora que expresa cierta idea mediante una forma visible. Asimismo, son metáforas el signo que expresa cierta idea a través de un ademán, la danza, porque en ella los movimientos de los hombres expresan sus sentimientos internos o acciones externas, y también los torneos, porque contienen alusiones a los hechos de guerra, y las mascaradas porque expresan ideas con la ayuda de trajes y disfraces. Y son metáforas la pintura y la escultura, la tragedia y la comedia, que representan diversas acciones sirviéndose de trajes y de voces, gestos y actuación. Y más aún emplean la metáfora el jeroglífico, el emblema y la heráldica¹⁴.

De este modo, todas las artes quedaban reunidas, siendo la metáfora el criterio de su parentesco y afinidad. Tesauro realizó así un trabajo que durante larguísimo tiempo nadie había sabido concretar. Por eso dijo Croce que Tesauro «dio un esbozo o una imagen, o al menos un símbolo, de lo que en el futuro ya sería la esté-

tica»^h. Efectivamente, el libro de Tesauro constituye un importante acontecimiento en la historia de esta disciplina, ya que une en una sola teoría las diversas artes que hasta entonces solían ser analizadas y estudiadas por separado. Así, desde la teoría antigua y la renacentista de que la belleza consiste en una disposición de las partes, la de Tesauro fue la primera gran teoría estéticaⁱ.

Dicha teoría, empero, junto a sus indiscutibles ventajas, encierra también ciertos riesgos, inevitables en todas las grandes teorías, especialmente en el campo de las humanidades. El *Canocchiale* constituye en efecto una primicia de la estética como disciplina independiente, pero también un anuncio de las numerosas teorías estéticas del siglo XIX de carácter restrictivo que, no disponiendo de base suficiente ni de criterios acertados, reducían los diversos y múltiples elementos de lo bello y del arte a sólo uno.

El punto de partida de la teoría de Tesauro —*concetto* y *argutezza*— fue manierista, lo mismo que su estilo, que hoy día resulta difícil de tolerar. Pero ello no obstante, Tesauro elaboró una gran teoría que sobrepasaba los límites del manierismo y tenía su aplicación no sólo en el arte manierista.

W. TEXTOS DE SARBIEWSKI, GRACIÁN Y TESAURO

M. K. SARBIEWSKI. *De acuto et arguto*, ed.
1958. págs. 1-10. Cap. I: *Variae doctorum
hominum de natura acuti opiniones*

DEFINICIÓN DE LA AGUDEZA LITERARIA

I. I opinio: acutum esse sententiam, seu gnomam suaviter prolatam...

1. Según la primera definición, la agudeza [literaria] es una máxima o una sentencia formulada de forma atractiva.

II opinio est patris Dionysii Petavii: ... quod et praeter communem usum expectationemque sit, et cum re, qua de agitur, maxime coniunctum...

La segunda definición es la del padre Dionisio Petavio: es algo que está completamente acorde con el asunto de que se trata más allá del uso y la expectativa generales.

III opinio est acutum esse, quod habeat argutam aliquam et raram metaphoram aut allegoriam vel hyperbolen, vel similitudinem aut comparationem maiorum, minorum et parium. Cuius sententiae videtur fuisse pater Raderus...

La tercera definición afirma que es agudo lo que contenga una metáfora ingeniosa y poco frecuente, o una alegoría o una hipérbole, o bien una semejanza o comparación de cosas más grandes, más pequeñas o iguales. Rader parece haber sido el autor de esta opinión.

IV opinionem ore tenus accepi-mus patris Bidermani, qui existimat acutum esse comparationem maiorum, minorum et parium...

La cuarta definición la recogemos de labios del padre Bidermano, el cual considera que la agudeza es una comparación de cosas mayores, menores e iguales.

V opinio fuit aliquando mea nonnullisque per multum probatur acu-

La quinta definición es, en cierto modo, mía y, en efecto, para algunos está sobradamente proba-

^h B. Croce, *Storia dell'età Barocca in Italia*, 2.^a ed., 1964, pág. 188, y *Problemi di Estetica*, 1910, pág. 316. Véase también: C. Vasoli, *Le imprese del Tesauro*, en: *Rhetorica e barocco*, 19, pág. 244.

ⁱ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, 1957. El autor de este libro, que tuvo el mérito de sacar del olvido la persona de Tesauro, no se dio cuenta de su papel e importancia en la historia de la estética.

tum esse sophisma quoddam, seu fallacem argumentationem, cum nimirum fallitur lector aliquo sophistico artificio suaviterque trahitur ad assensum conclusionis simpliciter falsae vel secundum aliquam partem.

Lectis ergo omnibus ferme auctoribus Latinis Graecisque, qui acuti et arguti speciem in operibus suis prae se ferre volebant, cumque multa super hac re cum viris in Polonia, Germania, Gallia Italiaque doctissimis disseruissem, hanc acuti definitionem veram esse et germanam collegi:

Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concurs discordia vel discors concordia.

B. GRACIÁN. *El crítico*, vol. I, Crisí octava. "Las maravillas de Artemia"

2. Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo se que por extremo la hermo sea y aún pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero, suple de diario los descuidos de la naturaleza. perfeccionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera.

Este fue, sin duda, el empleo del hombre en el paraíso, cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquél para que lo cultivase: esto es, que con el arte lo aliñase y puliese. De suerte que el artificio, gala de lo natural, realce su llaneza; obra siempre milagrosa. Y si de un páramo puede hacer un paraíso, ¿qué obrará en el ánimo cuando las buenas artes emprenden su cultura?

B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, 1618. Disc. VII

3. La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado... Ponderase la discordancia, y luego pasa el ingenio a dar la sutil y adecuada solución... Una disonancia entre el sujeto y su afecto hace agradable armonía, y si

do que la agudeza es un sofisma o falsa argumentación, que se da cuando un lector es en efecto engañado mediante una sutileza solística y es arrastrado dulcemente al asentimiento de una conclusión sencillamente falsa o bien parcialmente falsa.

Tras haber leído, por tanto, a casi todos los autores latinos y griegos que querían exponer la idea de lo agudo e ingenioso en sus obras, y habiendo discutido con los hombres más sabios de Polonia, Alemania, Francia e Italia, he concluido que la definición auténtica y genuina de la agudeza es ésta:

La agudeza es un discurso que contiene la afinidad de lo discorde y de lo concorde, o bien una discordia concorde o una concordia discordante expresada con palabras.

la razón que se da es sentenciosa, colma el artificio.

B. CRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*,
Disc. II.

4. La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia a la de artificio, que es el objeto desta arte. Aquella tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita; ésta, no cuidando de esso, afecta la hermosura sutil. Aquella es más útil, ésta deleitable. Aquella es todas las artes y ciencias y sus hábitos; ésta, como estrella errante, no tiene casa fija.

Pudiera dividirse la agudeza de artificio en agudeza de concepto, de palabra, y de acción, que las ay prontas, muy hijas del ingenio... Buélvese a dividir la agudeza incomplexa en sus dos géneros y modos, y de redúcese a quatro raíces y como fucutes. La primera es de correlación y conveniencia de un sujeto con otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc. La segunda es de ponderación juiziosa sutil y a ésta se reducen los desempaños, crisis, paradojas, encarecimientos, etc. La tercera es de racionación, y a ésta pertenecen los reparos, misterios, ilaciones, pruebas, etcétera. La quarta es de invención, y comprende las ficciones, estragemas e invenciones raras de acción y dicho.

D. BOUHOURS, *La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, 1687, pág. 381

5. Le goût est un sentiment naturel qui tient à l'âme, et qui est indépendant de toutes les sciences qu'on peut acquérir... Le bon goût est le premier mouvement, ou pour ainsi dire une espèce d'instinct de droite raison qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnements qu'elle pourroit faire.

EL GUSTO Y LA RAZÓN

5. El gusto es un sentimiento natural que depende del alma, siendo independiente de todos los conocimientos que pueden adquirirse. [...] El buen gusto consiste en una conmoción primaria o, por decirlo así, en una especie de instinto de la recta razón que conduce y arrastra con mayor rapidez y seguridad que cuantos razonamientos pudiera realizar.

6. Nous appellons pourtant quelquefois belle pensée ce qui n'est que jolie, et alors nous confondons le beau avec ce qui plaît, à l'exemple de Démétrius, qui donne le nom de beauté aux choses qui flattent les sens ou touchent le cœur.

7. L'affectation qui regarde les pensées vient d'ordinaire de l'excès où on les porte, c'est à dire au trop de sublimité, ou trop d'agrément, ou trop de délicatesse, suivant les trois genres que nous avons établis; l'un de pensées nobles, grandes et sublimes; l'autre de pensées jolies et agréables; et le troisième de pensées fines et délicates.

8. Le monde fabuleux, qui est le monde des poètes, n'a en soy rien de réel: c'est l'ouvrage tout pur de l'imagination... Mais ce système estant une fois supposé, tout ce qu'on feint dans l'étendue du même système ne passe point pour faux parmi les scavants.

9. Le figuré n'est pas faux, et la métaphore a sa vérité aussi bien que la fiction.

10. Beltà delle parole nasce dalla nobilità dell' objecto significato e dalla sonorità della voce significante.

6. No obstante lo cual, algunas veces calificamos de bello pensamiento lo que sólo es bonito, confundiendo de este modo lo bello y lo que gusta, siguiendo así el ejemplo de Demetrio, el cual llama belleza a las cosas que halagan los sentidos o a aquellas otras que el corazón conmueven.

LO SUBLIME, LO AGRADABLE Y LO DELICADO

7. La afectación, en lo que hee a los pensamientos, procede de ordinario de un extremo al que se les lleva, es decir, de un exceso de sublimidad, de un exceso de complacencia o de un exceso de delicadeza, según estos tres géneros que ya tenemos bien establecidos: el primero de los cuales es el de los pensamientos nobles y sublimes, el segundo el de los pensamientos bonitos y agradables y el tercero el de los pensamientos finos y delicados.

EL SISTEMA POÉTICO

8. El mundo fabuloso, que es el de los poetas, no posee en sí nada de real, siendo la obra de la pura imaginación. [...] Pero una vez supuesto este sistema, todo lo que se finge, dentro de lo que abarca el sistema mismo, ya no pasa por falso entre los entendidos.

LA VERDAD CONTENIDA EN LA METÁFORA

9. La figura no es una falsedad, y la metáfora posee su verdad, igual que la ficción.

SONORIDAD Y NOBLEZA

10. La belleza de las palabras nace de la nobleza del objeto significado y de la sonoridad de la voz significante.

11. Hora conciosiache ogni godimento consista nel satisfare ad alcuna delle tre humane facultà, senso, affetto, intelligenza; ancor delle figure, aitre sono indirizzate a lusingare il senso dell'udito, con l'harmonica soavità del periodo, altre a commover l'affetto con la energia delle forme vivaci, et altre a compiacere l'intelletto con la significazione ingegnosa. Et eccoti tre suppressi e adeguati generi onde si spandono tutte le rettoriche figure, cioè Harmonico, Patetico e Ingegnoso.

11. Y teniendo ahora en cuenta que todo placer consiste en satisfacer alguna de las tres humanas facultades, los sentidos, la pasión y la inteligencia, también entre las figuras unas estarán enderezadas a halagar el sentido del oído con la armónica suavidad de los periodos, otras a conocer la pasión gracias a la energía de las vivaces formas, y otras por fin a complacer el intelecto mediante una ingeniosa significación. He aquí, pues, tres supremos y bien adecuados géneros de donde surgen todas las figuras retóricas, a saber, el Armónico, el Patético y el Ingenioso.

E. TESAURO, *ibid.*, pág. 18

12. Queste sono sei spetie de'corpi figurati che possono fondar le argutie simboliche e consequentemente le imprese: cioè corpi naturali visibili; corpi artificiali; corpi materiali invisibili; corpi astratti; corpi fabulosi; corpi chimerici.

CUERPOS ABSTRACTOS Y QUIMÉRICOS

12. Estos son los seis tipos de cuerpos dotados de figura que pueden fundamentar las sutilezas simbólicas y consequentemente las empresas, a saber, cuerpos naturales y visibles, cuerpos abstractos, cuerpos fabulosos y cuerpos quiméricos.

E. TESAURO, *ibid.*, pág. 74

13. Ogni argutia è un parlar figurato, ma non ogni parlar figurato è un'argutia. Quelle figure propriamente si chiamano argute, le quali consistono nella significazione ingegnosa.

LA METÁFORA

13. Toda sutileza consiste, pues, en un hablar figurado, pero en cambio no todo hablar figurado es una sutileza. Así, se llaman propiamente sutiles aquellas figuras que consisten en una ingeniosa significación.

(p. 145/6) Figure ingegnose, o sia di significazione, sono legitime figliuole dell'argutezza.

Las figuras ingeniosas, es decir, las dotadas de dicha significación, son hijas legítimas de la sutileza.

Il parlar proprio sembra piccola gloria.

Así que el simple hablar es gloria bien pequeña.

(p. 164) Essendo la Metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'humano intelletto...

Siendo la Metáfora el más agudo e ingenioso, admirable y peregrino, jovial y placentero, fecundo y lacundo parto del humano intelecto...

(p. 369) Metafora altro non è che poetica imitatione e si può rappresentare con parole o con obietti o con attioni animate.

La Metáfora no es sino una poética imitación, pudiéndose representar con palabras, objetos o acciones animadas.

(p. 372) Ogni statua è una metafora.

Toda estatua es una metáfora.

11. Il Simbolo, è una Metafora significante un concetto, per mezzo di alcuna Figura apparente.

Il cenno, è una Metafora significante un concetto, per mezzo di qualche atto corporale, ocularmente rappresentato.

Il ballo, è Metafora Attuosa, significante, col Gesto e col Movimento, gli Affetti interiori, o l'esteriori Attioni Humane.

I giochi equestri, son'anch'essi Metafore alludenti à qualche fatto Militare, per mezzo di atti cavallereschi.

Mascherate, son Metafore rappresentanti un concetto, per mezzo di Habiti, e sembianti diversi.

Tragedie, son Metafore rappresentanti attioni Heroiche con Habito, Voce e Gesto e Harmonia.

Comedie: son Metafore rappresentanti attioni domestiche di gente bassa: per mezzo degli Habiti, della Voce e dell'attione.

Pittura e Scultura, son Metafore rappresentanti un Obietto, per mezzo della Imitation de colori in tavole, o delle fattezze in rilievo.

Apparati e Machine Teatrali son Metafore rappresentanti alcun luogo; o vero, o fabuloso; per mezzo di apparenza e Mari ondegianti, e selve mobili e corpi volanti.

Giroglifico è Metafora significante un semplice obietto, per mezzo di Figura dipinta, o sculta, come se fosse un Vocabolo.

Arme gentilesca è metafora espressa nello Scudo significante alcun'Attione, o hereditario Concetto di una Famiglia.

14. El Símbolo es una Metáfora que significa un concepto, haciendo esto por medio de una Figura aparente.

El signo es una Metáfora que significan un concepto por medio de cualquier acto corporal ocularmente representado.

El baile es una Metáfora en Acto. que significa con Gesto y Movimiento las Pasiones interiores o las Acciones Humanas exteriores.

Los juegos ecuestres son también Metáforas que aluden a cualquier hecho militar por medio de los actos caballerescos.

Las Mascaradas son Metáforas que representan un concepto. por medio de Ropas y semblantes diversos.

Las Tragedias son Metáforas que representan las acciones Heroicas, con la Voz, el Gesto y la Armonía.

Las Comedias son Metáforas que representan las acciones domésticas de la gente baja. por medio de las Ropas, de la Voz y la acción.

La Pintura y la Escultura son Metáforas que representan un Objeto, bien por medio de la imitación del color sobre una tabla o mediante su realización en relieve.

Los Aparatos y Máquinas Teatrales son Metáforas que representan un lugar, verdadero o fabuloso. por medio de apariencias y Mares ondulantes, selvas móviles y cuerpos voladores.

El Jeroglífico es una Metáfora que significa un objeto simple, por medio de una Figura esculpida o pintada. como si fuera un Vocablo.

Y las Armas nobiliarias son metáforas expresadas en un Escudo que significan alguna Acción o Concepto hereditario propio de una Familia.

7. LA TEORÍA DE LA PINTURA EN EL SIGLO XVII

1. *Félibien*. La teoría clásica del arte llegó al suelo francés más tarde que la poética del clasicismo, y allí perduró hasta el siglo XVIII^a. En efecto, los franceses aprendieron la doctrina clásica en Roma, pero al llevarla a París convirtieron esta ciudad en su principal sede y capital. El pionero de esta empresa fue Poussin, quien resucitó las tesis del clasicismo en el momento en que estaban agonizando. Pero además las renovó y al tiempo las mejoró; así, su nueva versión de la teoría clásica nacía alrededor del 1640.

Entre las personas próximas a Poussin estaba André Félibien (1619-1695)^b, pues ambos se conocieron cuando el segundo residía en Roma desempeñando el cargo de secretario de la embajada francesa (1647). Félibien recogió entonces toda la información posible sobre su maestro para exponer sus concepciones en forma escrita, y él mismo empezó a profesarlas —o al menos profesaba lo que él tenía por concepciones de Poussin— prácticamente desde el mismo momento en que las conoció, pero su libro sólo se editó al cabo de veinte años, convirtiéndose de esta suerte en una especie de eslabón entre el clasicismo de Poussin y el tardío clasicismo francés.

Félibien, que fue escritor y gran entendido en las artes plásticas, en tanto que miembro de la Academia de Pintura y Escultura, redactó durante cierto tiempo (1667) las actas de las sesiones celebradas por aquélla, y a partir de 1671 ocupó el puesto de secretario de la Academia de Arquitectura.

Así, aparte de unos amplios *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* (1666-85) que tratan de pintores, de Poussin en particular, Félibien es autor de un *Tratado de arquitectura, pintura y otras artes* (1676) y de otro tratado, *L'idée du peintre parfait* (impreso ya en 1707).

Los principales conceptos de Félibien, así como sus lemas y sus tesis estéticas, fueron asumidos de la doctrina poussiniana, figurando entre ellos la distinción entre belleza y gracia¹, el concepto de belleza ideal, la tesis de seleccionar el arte de la naturaleza, la de la libertad en el tratamiento de la naturaleza por el arte², la de buscar temas nobles, la de lograr una «agradable» ejecución reconociendo la primacía del diseño, el entender el arte en tanto que saber, y como objeto del gusto y fuente de enseñanza; y junto a ello el ideal del pintor-estudioso y el del pintor erudito, y los conceptos de «gran gusto»³, de lo sublime, y de la «luz de la razón», que dirigen el arte⁴.

No obstante, Félibien tenía propensión a convertir las reflexiones y observaciones del gran pintor en imperativos absolutos, sobrepasando con ello la delgada barrera de separación entre la doctrina clásica y la académica: siendo sin duda puramente academicista la afirmación de Félibien de que el artista cometería un gravísimo error pintando a Apolo o a la Aurora con el pelo negro⁵. Félibien deja así al artista muy limitadas posibilidades, pues mal estará que sus cuadros sean naturalistas, y mal también cuando sean barrocos; hace mal, pues, el pintor cuando se contenta con una simple y miserable imitación de la naturaleza, sin distinguir entre be-

^a A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909. H. Lohmüller, *Die französische Theorie der Malerei in 17. Jahrhundert*, Marburg, 1933.

^b J. Bialostocki, *N. Poussin i teoria klasycyzmu*, págs. 78 y sigs.

lleza y fealdad (como hacia Caravaggio), pero también obra mal cuando se deja guiar por la imaginación, pintando con «furia» y facilidad, como dicen los italianos.

No obstante estas restricciones, los juicios de Félibien testimonian cierto pluralismo liberal, puesto que, pese a todo, el autor tiene en gran estima no sólo a los clásicos, sino también a Caravaggio. Asimismo, las teorías de Félibien son más liberales que las preconizadas por otros escritores de la época, mostrándose dispuesto hasta cierto punto a renunciar a las reglas, consintiendo en las licencias artísticas, y afirmando que a veces hay que obrar en contra de los preceptos⁵, ya que en la naturaleza se dan miles de bellezas diferentes, entre las que se encuentran algunas extraordinarias que «con frecuencia van en contra del orden natural». «No hay, pues, que imaginarse que en un arte (como la pintura) todas las reglas son tan infalibles como en la geometría». Y no se debe censurar un cuadro por no haber observado el pintor algún que otro precepto de la óptica en algunos detalles. En la pintura, al igual que en la música y en la poesía, existen reglas infalibles, pero una cosa es conocerlas y otra saber aplicarlas debidamente⁶. En todas las artes las licencias son admisibles, e incluso a veces resultan imprescindibles. Los grandes genios están por encima de las reglas⁸, artistas celeberrimos han buscado una belleza perfecta, y eso es lo que se debe hacer, pero «el saber (*la science*) sobre la belleza perfecta es tan oculto que hasta ahora nadie ha logrado descubrirlo». El pintor puede así representar no sólo aquello «que se encuentra en la naturaleza y que ha ocurrido en el mundo, sino también cosas nuevas por completo, de las que es creador»⁶.

Félibien permaneció fiel a la convicción de que la belleza estriba en reglas, proporción y simetría, pero añadía que éstas son insuficientes para alcanzar la perfección de una obra; así, además de belleza, la perfección precisa de gracia, y ésta gusta aun sin reglas⁹. La gracia gusta sin que sepamos por qué, llega directamente al corazón, y lo conquista sin consultar a la razón. Estas ideas significaban, como se ve, una considerable restricción del racionalismo clásico.

Félibien, que es considerado como un teórico del clasicismo, fue el portavoz del clasicismo poussiniano. Él personalmente también se creía un clásico, pero ello no obstante se alejaba con mucho del clasicismo tradicional, pues, por un lado se orientaba hacia un clasicismo que petrificaba y hacía cada vez más absolutas las tesis clásicas, y, por otro, hacia un liberalismo, hacia una interpretación más liberal de la teoría estética (otros teóricos contemporáneos a él eran mucho menos liberales).

2. *Tratados de Abraham Bosse y de Fréart de Chambray.* Los años cuarenta del siglo XVII marcan la primera fecha importante en la historia francesa de la teoría del arte, siendo entonces cuando Poussin llegó al apogeo de su actividad creadora y su popularidad; en 1645 volvió Le Brun a París tras cursar sus estudios en Roma, comenzando a organizar el arte clásico en Francia. En 1648 se fundó la Real Academia de Pintura y Escultura, y por las mismas fechas Abraham Bosse empezó la publicación de su teoría del arte (*Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et gravure*, 1649) y Du Fresnoy comenzó a escribir su poema sobre la pintura.

La segunda etapa importante fueron los años sesenta, cuando —gracias a los pintores y escultores— se consolidó la teoría artística francesa. Y además de Poussin (artista) y Félibien (cronista) participarán en este proceso Fréart de Chambray (polemista), Du Fresnoy, autor de una teoría clásica del arte en verso, Bosse (estudioso), Le Brun (uno de los fundadores de la Academia, que introdujo en ella la teoría clásica), Testelin (escritor) y De Piles (pintor y teórico-revisionista).

La Academia Francesa en Roma se fundó en el año 1666, y también en los años sesenta se imprimieron los libros más importantes, como la *Idée de la perfection de la Peinture* de Fréart de Chambray (1662), los *Entretiens* de Félibien (a partir de 1666), *Le peintre converti* (1667) y el tratadillo de Le Brun sobre la expresión en el arte (1667). En este mismo año de 1667 pintores tan eminentes como Le Brun, Mignard y Ph. de Champagne dieron conferencias en la Academia (cuyos textos se publicaron al año siguiente). El ya mencionado poema de Du Fresnoy se editó finalmente en 1668, y su publicación fue al mismo tiempo el principio de las actividades de De Piles, quien tradujo el poema del latín al francés. Respecto a las concepciones de la Academia concernientes al arte de pintar, fruto de las discusiones celebradas en la misma, fueron redactadas por Testelin y publicadas bajo el título de *Préceptes* en 1679.

En la doctrina clásica de los pintores franceses pueden advertirse dos tendencias. La primera, representada por Abraham Bosse (1602-1676)^b, fue una orientación de aspiraciones científicas, de carácter exacto y matemático, en la que una parte considerable de la teoría artística se fundaba en disquisiciones y cálculos geométricos. A la luz de esta doctrina, la imagen era cuestión de cálculos¹⁰, de modo que si no se observan las leyes de la geometría y de la perspectiva, la imagen no puede ser buena¹¹. Era ésta una opinión parecida a la que en el siglo XV sostuvieran Piero della Francesca y Luca Pacioli.

Bosse era calvinista, y cabe suponer que la rigidez de sus exigencias metódicas y de su interpretación del arte se debiera a su rígida postura protestante. Pero aislado en sus concepciones, no encontró partidarios ni adeptos. El prepotente Le Brun, que estuvo en contra de sus teorías, hizo que se le relegara de la Academia (en 1661) y le obligó a que abandonara la enseñanza.

De este modo, quedaría como única alternativa la segunda de las tendencias, cuyo máximo representante fue precisamente Le Brun, siendo Roland Fréart de Chambray su portavoz. Pero era ésta una orientación que contaba con el apoyo y aprobación de la mayor parte de los teóricos, mas no de los artistas. Así, en el tratado de Fréart hay una crítica del arte contemporáneo, porque en este período de floración de la teoría clásica, la práctica artística ostentaba más bien rasgos barrocos. Los académicos podían recurrir a la obra de Poussin o a la de los viejos maestros italianos y apoyarse en ellas, pero de entre los contemporáneos sólo se podían citar a sí mismos. Fréart censuró el gesto exagerado, «el atrevimiento del pincel», «la belleza quimérica» y la «furia» barrocos, exigiendo que los temas pictóricos fueran pensados prudentemente, que el cuadro tuviera una composición sensata y una adecuada expresividad, y que fuera fiel a la historia y a la *costume*. La *costume*, es decir, la conveniencia, figuraba en el primer plano de esta variante de la teoría; así, había preceptos definidos hasta el más mínimo detalle para cada tema y cada personaje; así se debe pintar a Apolo, y así a César, siendo la verdad el último recurso y criterio que se esgrimía como regla suprema (aunque fuera difícil, cuando no imposible, determinar, por ejemplo, el verdadero aspecto del dios Apolo).

La base de esta teoría era la convicción de que para todo el arte existe sólo una única verdad bien definida, y aunque Fréart conocía perfectamente la tesis de que el arte progresa y cambia continuamente, tachaba esta concepción de «frívola», sólo satisfactoria para los ignorantes¹².

3. *Du Fresnoy*. Como Félibien o Fréart, Charles-Alphonse du Fresnoy, otro teórico destacado de la época, tampoco fue un artista o estudioso, sino sólo literato

diletante, y gracias a su larga estancia en Roma pudo ser un eslabón más entre la vieja teoría italiana del arte y la nueva francesa. Así, su *Art de peinture* es un poema lapidario en cuanto a la forma (sólo consta de 549 versos), retocado y perfeccionado durante varios años (entre 1641 y 1665, para ser exactos) y escrito en latín, cuya traducción al francés se debe a De Piles. Es el suyo un tratado atemporal que no polemiza con el arte barroco contemporáneo ni aspira a la originalidad, limitándose a ser una recopilación de tesis aceptables por cualquier «estudioso» de la época y susceptibles de ser el credo de la Academia. Esta «antología» versificada, de evidente inspiración horaciana, era un equivalente del *Art poétique* de Boileau y aunque compuesta siete años antes que la del segundo, no logró alcanzar la misma popularidad. A pesar de todo, la literatura gozaba de mayor aceptación que las artes plásticas, a lo que se sumaba el hecho de que con su traducción al francés, el poema de Du Fresnoy había perdido su atractiva forma versificada.

A continuación presentamos las principales tesis contenidas en el tratado de Du Fresnoy, repitiendo una vez más aquel conjunto de concepciones teóricas, en la forma tardía que habían adquirido a finales del siglo XVII:

1. La finalidad de la pintura es la belleza, y su modelo son la naturaleza y lo antiguo¹⁵. Lo esencial en la pintura es saber reconocer las obras bellas de la naturaleza y las más convenientes a este arte. La selección debe realizarse conforme al gusto y usanza de los antiguos, porque de lo contrario no será más que una ciega y atrevida barbarie que descuida lo hermoso.

2. No se debe copiar a la naturaleza, sino elegir en ella. No basta con imitar minuciosamente todo lo natural, siendo preciso que el pintor escoja de la naturaleza sólo lo más hermoso, ejerciendo de este modo como juez supremo de su arte. Y al cultivar su arte debe censurar los defectos de la naturaleza y ser capaz de retener su belleza fugitiva y pasajera¹⁶. El arte duradero contrapuesto a la cambiante naturaleza; la idea no era nueva, mas Du Fresnoy la formuló con claridad.

3. El arte está sujeto a reglas y, por tanto, sus productos no pueden ser cosa del azar¹⁷. Du Fresnoy hizo una advertencia que doscientos años más tarde será repetida por Degas: «No esperéis que la fortuna o el azar os deparen infaliblemente cosas bellas».

4. El contenido del arte debe ser grande y noble; las cosas bellas deben —conforme a una máxima de los antiguos— contener grandeza (*avoir du grand*) y unos contornos nobles, orden y sencillez, no debiendo tener defectos, y siendo claras y coherentes, compuestas de partes grande y poco numerosas. «Eviten las cosas bárbaras, ofensivas para la vista y exageradas, así como las cosas sin vergüenza, viciosas, indecentes, crueles, quiméricas, viles y miserables, porque los ojos repudian cosas que no quisieran tocar las manos.»

5. En la naturaleza hay cosas inaccesibles para el arte: «sería un esfuerzo inútil querer mostrar en un cuadro la plena luz del mediodía, no disponiendo de pinturas que puedan hacerlo.»

6. Du Fresnoy intentó delimitar con la mayor exactitud posible la cronología de la Antigüedad que había de ser modelo para los pintores. «Llamamos antiguo aquello que fue hecho en el espacio de tiempo entre Alejandro el Grande y el emperador Focas, bajo cuyo reinado la guerra condujo el arte a la ruina. Y aquella *maniera* que nada tiene del gusto antiguo ni se guía por regla alguna llámase gótica. Dicha *maniera* bárbara predominó desde el año 611 hasta el año 1450.»

7. Las artes están emparentadas entre sí. «El pintor y el escultor trabajan con la misma intención y el mismo método.» Y otro tanto se refiere a la poesía, que también debería ser como la pintura, igual que la pintura debería ser como la poesía¹³. De la argumentación de Du Fresnoy se deduce que la relación entre ambas se funda en el contenido que la pintura debe tomar de la poesía.

8. Du Fresnoy fue tal vez el primero que aplicó en el arte el principio aristotélico del término medio, que en el sistema del Estagirita fue un principio ético. Así, creía que la belleza también «está situada entre dos extremos, siendo ambos igual de condenables».

Pero además de las que acabamos de exponer, en el tratado de Du Fresnoy hay otras tesis, tanto de carácter general como singulares. Así, sostiene, entre otras cosas, que el dibujo tiene prioridad sobre el color, y que aparte de belleza es necesaria la gracia. «La nobleza y la gracia son dones poco frecuentes, que el hombre debe más bien a los cielos que a los estudios.» Lo más importante en el arte es la inventiva. Los temas artísticos deberían ser inspirados por la literatura. En el arte es obligatorio ser fiel al tema (*fidelitas argumenti*) y respetar a los maestros. La composición (*dispositio*) debe observar un principio económico. El artista ha de cuidar de la diversidad de su obra (dada la diversidad de la naturaleza). Asimismo, Du Fresnoy exige el equilibrio interno (*équilibre*) de los cuadros y presta mucha importancia a la expresividad («con muy escasos colores se puede poner ante los ojos la propia alma»).

Todas estas tesis eran bien conocidas, a excepción de los postulados de economía, diversidad y equilibrio, que aparecen por vez primera en la obra de Du Fresnoy. Asimismo, el autor realizó ciertas diferenciaciones conceptuales, por ejemplo, entre la manera y el gusto¹⁴. Y también debemos señalar algunas ideas suyas bastante singulares, como aquella de que los colores deberían ser dispuestos formando ondas, a semejanza de una llama o una serpiente¹⁸.

4. *La Academia de Pintura y Escultura.* La Academia no necesitaba ni tenía mucho que añadir al ideario de Du Fresnoy. Le Brun, su director, no fue ni escritor ni teórico, pero siguiendo los requisitos de la moda vigente —que exigía que el pintor fuera al tiempo escritor— compuso un librito sobre la «expresión»; en cuanto a los demás artistas pertenecientes a la Academia, todavía tenían menos que decir respecto al arte que cultivaban.

La intención de los fundadores de la Academia había sido liberar al artista de los imperativos dictados por el sistema gremial (*maîtrise*); así, en una solicitud dirigida al rey pedían que se eximiera a los artistas de la «opresión» de los gremios. La divisa de la Academia era *libertas artium restituta*, pero en realidad dicha institución no hacía sino limitar más aún la libertad creadora, y no mediante estatutos sino mediante presiones ideológicas y económicas.

Por otra parte, en la fundación de la Academia confluyeron razones de prestigio: los artistas plásticos aspiraban a gozar de la misma condición que los escritores (que tenían su Academia desde 1635), así como deseaban separarse de los artesanos, ya que hasta entonces pintores y escultores habían pertenecido a la misma categoría que los pintores de brocha gorda (*barbouilleurs*) y los canteros (*marbriers*). Ahora su programa sostenía que «en la pintura y en la escultura pueden diferenciarse dos partes: el saber y el arte, siendo noble e intelectual (*speculative*) la primera, y práctica la segunda, por lo que sería justo dividir las en dos campos distintos». Las actividades intelectuales deben ser cultivadas con libertad y nobleza, no pudiéndose

obligar a los genios a que se dediquen a la práctica artística, pues no sin razón sus artes se llaman liberales.

Respondiendo a estas aspiraciones de los artistas, en 1663 fueron promulgados ciertos privilegios reales que tenían por objetivo prevenir a los estudiantes de algunos fallos y errores y proporcionarles reglas infalibles (*règles assurées*). En el programa de la Academia figuraba, en primer lugar, el objetivo de establecer y enseñar principios «comprobados y respaldados por la autoridad». Así, podría afirmarse que estas dos palabras —*démontrées et autorisées*— constituían la quintaesencia de la estética del academicismo.

Partiendo de estos principios, los académicos elaboraron en los años 1670-79 unas «tablas de preceptos». En 1670 se establecieron los preceptos del dibujo (*traité*); en los años 1672-78, los concernientes a las proporciones del cuerpo humano en sus diversas variantes (conforme a la edad y el sexo); en 1675, los preceptos de expresión; en 1678, los referentes a la composición (*ordonnance*); en 1678, los del claroscuro; y, finalmente, en el año 1679, se fijaron los preceptos que establecían las reglas en el uso del color. Entre los académicos había por entonces una unanimidad ejemplar, y en las actas de sus sesiones consta con frecuencia que una vez terminada la ponencia, «todos los presentes compartieron la opinión del conferenciante».

Puede servir de ejemplo de las posturas académicas esta opinión expresada en una de sus discusiones y anotada por Testelin (el secretario no cita el nombre del autor de estas palabras): «Tanto más hermosos deben considerarse los objetos de la naturaleza cuanto menos susceptibles son de destrucción (*corruption*), y los del arte por su parte cuando mejor responden a sus principios y reglas. No se debe, pues, evaluar la belleza de los objetos conforme al criterio de lo extraordinario, sino conforme a cómo la perciben y evalúan la mayoría de los hombres ilustrados. En la pintura, debe considerarse hermoso aquello que mejor imita a la naturaleza, una vez realizada una prudente selección de la misma. En lo que respecta al cuerpo humano, es sabido que su belleza estriba en la regularidad del conjunto y en la estricta observación de las proporciones correspondientes a la expresión, carácter, virtudes y funciones desempeñadas por determinado individuo. En general, las cosas suelen ser consideradas como bellas y apreciables por cuatro criterios (*égards*): primero, por su utilidad; segundo, por su comodidad; tercero, por su rareza; y, cuarto, por su novedad. La utilidad de la pintura es agradar a los ojos y complacer el espíritu por medio de la representación de las cosas ausentes, cosa que obliga al pintor a imitar lo natural en su verdad, y a elegir los más agradables de sus aspectos¹⁹.»

Resumiendo: comprueban la belleza del arte su conformidad con las reglas y principios, el juicio de los ilustrados, su utilidad, comodidad, rareza y novedad, su capacidad de complacer a los ojos y de traer a la mente las cosas ausentes. Asimismo, decide sobre la belleza del arte la maestría: el que sabe cantar, aunque su voz sea mediocre, es más estimado que aquél que tiene una voz hermosa, pero desentona²⁰. Todas estas opiniones muestran que la teoría del academicismo, pese a su uniformidad, admitía diversos criterios de lo bello.

Las principales características de la teoría academicista del arte eran éstas:

1. Lo característico de una obra de arte perfecta es la verdad entendida literalmente. Las virtudes de una obra de arte son de índole cognoscitiva, no cabiendo entre ellas las cualidades puramente artísticas (o, dicho de otro modo, no hay otras



49. CHARLES LE BRUN
Grabado de J. Lubin, según un autorretrato, s. XVII.



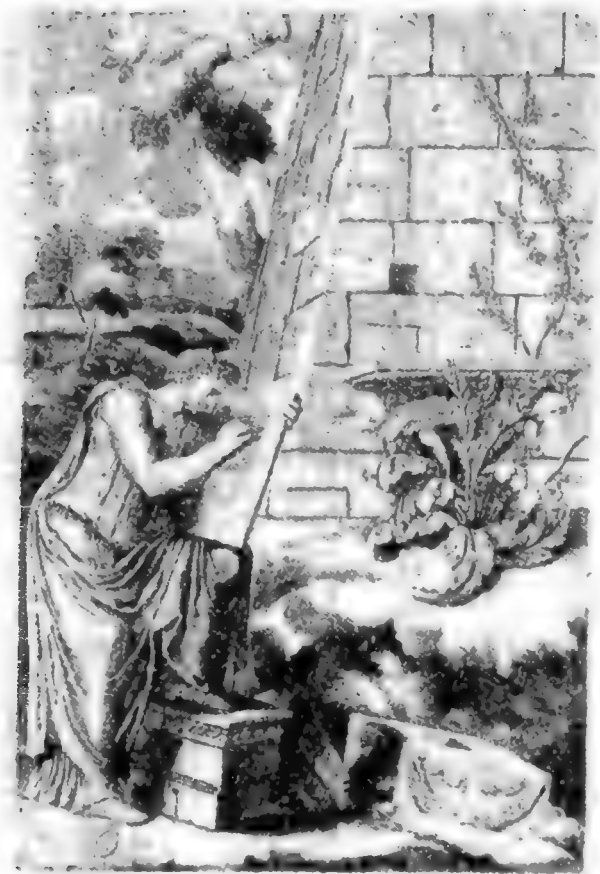
M. ANDRÉ FÉLIBIEN

50. ANDRÉ FÉLIBIEN

Grahado de P. Drevet, según Ch. Le Brun, h. el año 1700.

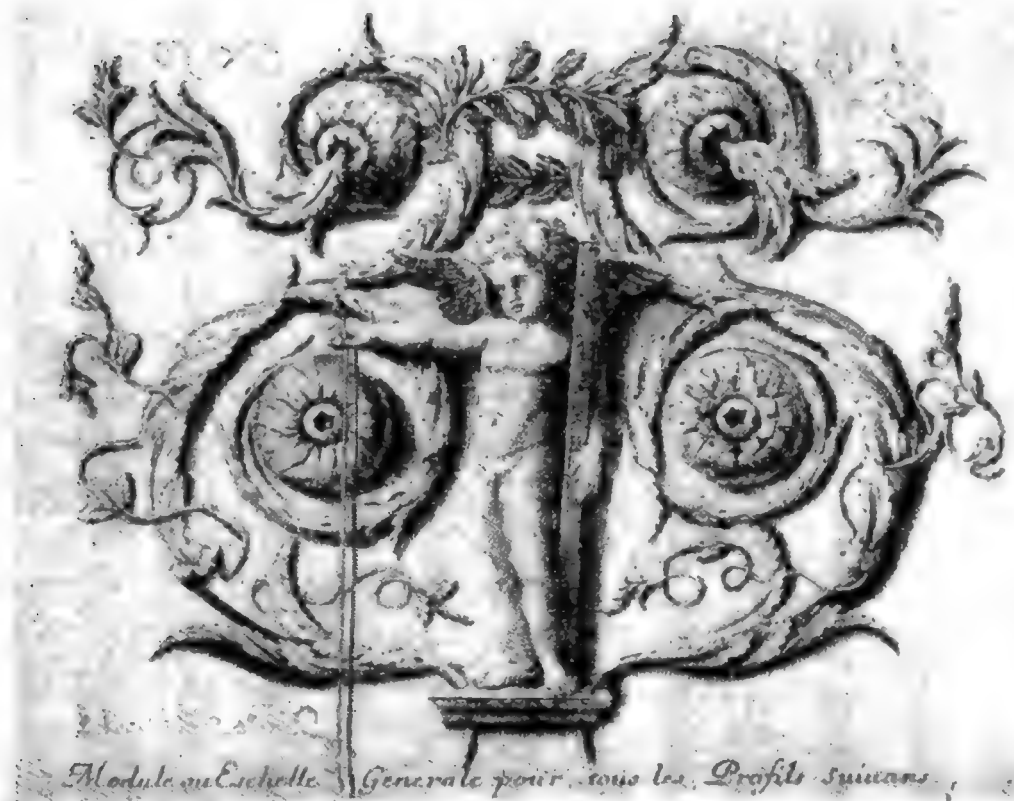


51. CHARLES ALPHONSE DU FRESNOY
Grabado de fines del s. XVII.



XLIV. LA NATURALEZA ES EL MODELO PARA EL
ARTE, ALEGORÍA

Grabado de S. Thomassin, según Errard; procedente de: Fréart
de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, 1702.

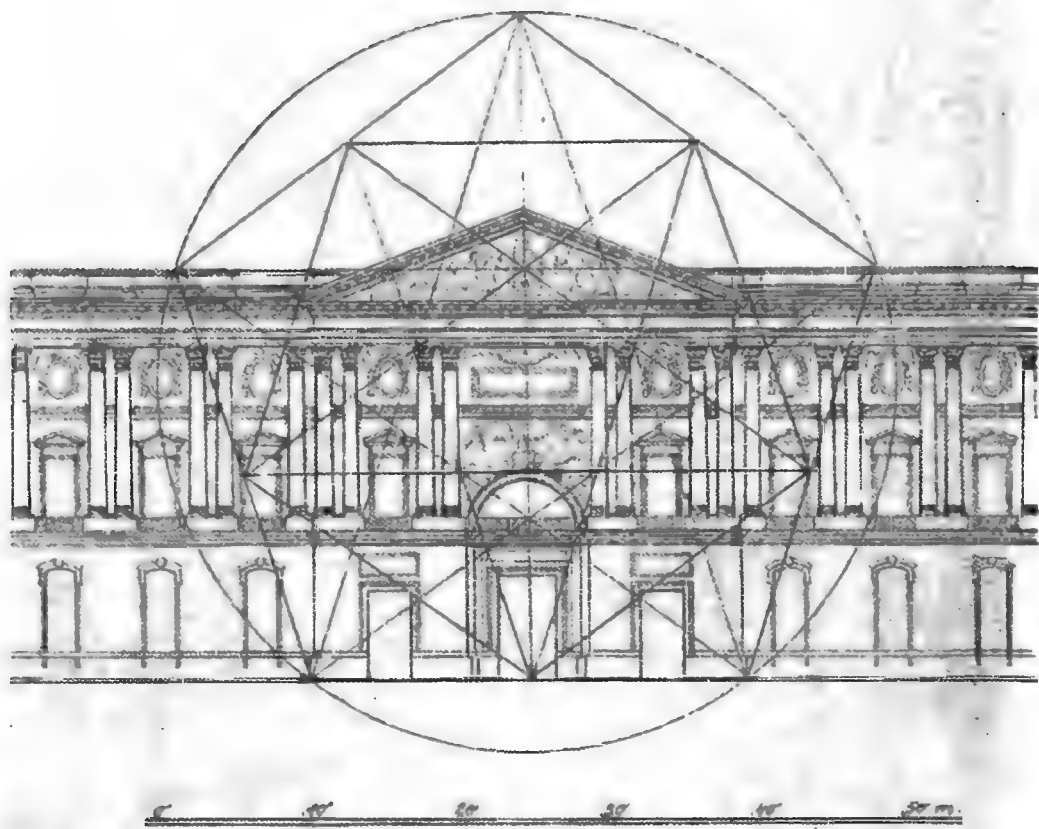


XLV. LA MEDIDA RIGE EL ARTE, ALEGORÍA
 Procedente de: H. Testelin, *Sentiments des peintres sur la peinture*, 1696.



XLVI. MODELOS DE ROSTROS EXPRESIVOS

Grabado según Ch. Le Brun, procedente de H. Testelin, *Sentiments des peintres sur la peinture*, 1696.



XLVII. LA GRAN COLUMNATA DEL LOUVRE DE PARÍS

Proyectada por Claude Perrault en 1665. El dibujo abarca solamente la parte central de la larga fachada de 23 ejes. Aquí se ve que las proporciones de ésta, al igual que las de otras fachadas de grandes obras arquitectónicas del Renacimiento (como la *Cancellaria* o la *Villa Rotonda*) observan el principio de la sección áurea. Mas los arquitectos franceses, valiéndose de los mismos elementos que los italianos, los emplearon de manera distinta: dentro de los marcos de la estética clásica cabían, pues, dos tipos diferentes de arte clásico.

características del arte que las cognoscitivas), por lo que en el arte es preciso estudiar e imitar a la naturaleza.

2. Todo lo que el arte represente debe ser representado adecuadamente, convenientemente, conforme a los principios de la *bienséance* y la *convenance*.

3. El arte está sujeto a principios universales, a reglas absolutas. Dichas reglas conciernen especialmente a las proporciones; pero además de proporciones regulares el arte puede y debe tener otras cualidades, puesto que en la proporción estriba la belleza, mas no la gracia.

4. El arte debe ser evaluado conforme a criterios racionales y universales, y no según el gusto personal. Cada cual percibe las cosas de un modo distinto, según sus órganos y su temperamento, y de ahí la diversidad de gustos y maneras. Esta es precisamente la razón por la que «no es posible decidir sobre la belleza de acuerdo a inclinaciones particulares, las que se hallarían diferentes en la diversidad de naciones y de climas».

5. Deciden sobre el valor del arte su grandeza, nobleza y sublimación, o sea, razones de carácter moral. Lo importante en el arte son el tema noble, el elemento espiritual y la expresión. La belleza de una obra artística reside no sólo en sus formas sensibles, sino también en su sentido más profundo: el mejor arte es el arte alegórico.

El propio Le Brun hacía hincapié en dos extremos. Primero, en la expresión²¹, que concebía como la naturaleza de las cosas (*caractère de chaque chose*), y sólo secundariamente como expresión del alma y sus pasiones. Y, segundo, resultaba la superioridad del dibujo sobre el color, porque el primero satisface a la mente mientras que el color complace a los ojos. El dibujo representa las cosas reales, y el color sólo muestra lo accidental²².

Todos estos principios eran de carácter «clásico», aunque discrepando un poco su contenido de la teoría albertiana o pussiniana, de las que dimanaban. Sin embargo, Poussin partía de la imagen, y la teoría era para él una cuestión secundaria, una hipótesis explicativa de la imagen, mientras la Academia obró a la inversa; primero estaba la teoría, que dejó de ser una hipótesis para convertirse en un dogma que impone sus imperativos a la imagen, debido a lo cual la teoría cobró un sentido didáctico, llegando a ser una norma obligatoria, un precepto apodíctico, absolutista y por tanto artificial. El arte sometido a semejante teoría acabó haciéndose esquemático, monótono, retórico, muy afectado, artificial y pomposo. Es la suya una teoría que expresaba el gusto, pero sólo el gusto de un reducido grupo de académicos. Éstos alababan a los clásicos reprobando al tiempo el arte barroco de sus contemporáneos, pero ellos mismos ostentaban rasgos barrocos, sólo que en su específica variante academicista²³.

El proceso que desembocó en el academicismo había empezado ya en pleno Renacimiento, tanto en el terreno de la teoría del arte como en la poética, y fue por entonces cuando comenzó la personificación de los cánones y la canonización de los grandes artistas²⁴. En los umbrales del Renacimiento los preceptos (medievales) de

B. Teyssedre, en: *L'histoire de l'art vue du grand siècle*, 1965, presenta detalladamente la actitud de los clásicos y de los académicos hacia diversas corrientes artísticas.

M. Rosci, *Manierismo e academicismo nel pensiero critico del Cinquecento*, en: *Acme*, 1956, págs. 57

la poesía y el arte fueron reemplazados por los principios (modernos)^d. En el siglo XVI, en cambio, el proceso fue inverso: los principios se convirtieron en preceptos canónicos, lo cual creaba el peligro de convertir en clasicismo en un academicismo. Mas el resultado de este proceso fue inesperado, pues el renacentismo introdujo en la poética cambios comparables a los que la escolástica obró en la filosofía^e.

5. *De Piles*. Como Félibien, Fréart o Du Fresnoy, Roger de Piles (1635-1709) no fue artista sino escritor-amateur de noble estirpe; así, ejerció bastante tiempo la diplomacia, oficio que le permitía dedicarse al arte de escribir (que cultivó durante casi cuarenta años). Pero su obra más importante, el *Cours de peinture*, sólo fue publicada un año antes de su muerte. Vinculado a los círculos académicos tenía, empero, sus propias teorías, que fueron causa de que se le tuviera por revisionista y al principio no se le admitiera en la Academia. Por fin logró ingresar en ella en 1699, ganando casi inmediatamente una posición destacada.

A. *Balance des Peintures*. Lo anterior no quiere decir que De Piles no comparara las concepciones típicas del academicismo del siglo XVII. Así, una de ellas incluso adquirió en su teoría una forma extremada, casi caricaturesca. De Piles sostenía en efecto que es posible evaluar a cada pintor con la máxima exactitud, dando una calificación numérica a cada uno de los diversos aspectos de su arte (aunque asegurara que había realizado su «balance de pintores» —su intento de medir los méritos de los respectivos pintores valorándolos en términos matemáticos— a petición de ciertos amigos y más bien por entretenerse). Su famoso «baremo» evalúa al artista en cuatro categorías: composición, dibujo, color y expresión, en una escala de 1 a 20 puntos (pero ninguno de los artistas evaluados merecía, a su juicio, la nota de 20 ó 19 puntos que eran clasificación máxima y sinónimo de perfección)^f. Citemos aquí, a guisa de ejemplo, su evaluación de catorce grandes pintores:

Nombre	Composición	Dibujo	Color	Expresión
Durero	8	10	10	8
Le Brun	16	16	8	16
Los Carracci	15	17	13	13
Holbein	9	10	16	13
Giulio Romano	15	16	4	14
Leonardo da Vinci	15	16	4	14
Miguel Ángel	8	17	4	8
Caravaggio	6	6	16	0
Poussin	15	17	6	15
Rafael	17	18	12	18
Rembrandt	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
Tintoretto	15	14	16	4
Tiziano	12	15	18	6

^e E. Krantz, *Introduction à l'histoire des doctrines classiques en France*, 1893.

^f El «balance de pintores» de De Piles tuvo algunos predecesores, entre ellos a Passeri (hacia el año 1675). Véase: E. v. d. Grinten, *Inquiries into the History of Art-historical Writing*, 1952.

Los cuatro elementos de la pintura según los que De Piles evalúa a los artistas —composición, dibujo, color y expresión— fueron una simplificación de los cinco elementos fijados por Junius y repetidos por Fréart de Chambray. Pero uno de estos elementos, la expresión²³, no significaba ya en la clasificación de De Piles una característica del objeto, sino una revelación del sujeto en él, una manifestación del «pensamiento del corazón humano». De Piles advierte además que su clasificación es simplificada, y que en la composición convendría distinguir entre invención y disposición, comprendiendo por invención una «adecuación» de los objetos al tema y teniendo en cuenta que la invención puede ser histórica o alegórica. La disposición del cuadro la identifica, en cambio, con su economía, y el dibujo es, a su modo de ver, uno de los elementos fundamentales de la pintura, si bien admite que el término no es nada preciso, ya que puede significar «la idea de la obra toda», «el estudio aprovechado luego en el cuadro» o bien una «delimitación» (*circonscription*) del objeto. Pero en el fondo, el dibujo no forma parte del arte, puesto que es un fenómeno complejo: De Piles cita así como elementos del dibujo, corrección, buen gusto, elegancia, carácter, variedad, expresión y perspectiva³⁰.

B. Tres verdades. En su definición de la pintura, hace De Piles clara distinción entre su esencia y su finalidad. «La esencia y definición²⁴ de la pintura es la imitación de los objetos visibles por medio de la forma y los colores. Hay, pues, que concluir que cuanto más fuerte y fielmente imita la Pintura a la naturaleza, más rápida y directamente nos lleva hasta su fin, que es seducir a los ojos». Lo esencial del arte es, pues, ser una imitación, y su finalidad es el placer que proporciona. Tanto esta tesis como otras que formuló De Piles al analizar la pintura las aplicó posteriormente a las otras artes.

Pero el problema que más preocupaba a De Piles y que tenía por el más importante en el arte, era el problema de la verdad. Ella es lo que más atrae al espectador, según afirma De Piles²⁵. Y el autor distingue dos clases de verdad: la simple y la ideal²⁷.

1. La verdad simple —que también llama «verdad primera»— es una fiel imitación de la naturaleza, causante, por ejemplo, de que el cutis del rostro dé la sensación de ser verdadera piel, o que los pliegues de las ropas parezcan una auténtica tela.

2. La verdad ideal, a su vez, es una selección de perfecciones que nunca se dan juntas en la naturaleza, pero que pueden ser recogidas de diversos objetos, especialmente entre los provenientes de la Antigüedad. La verdad ideal comprende abundancia de ideas, riqueza de invenciones, conveniencia de posturas, elegancia de contornos, belleza de expresión, etc. Esta verdad ideal es «casi tan real como la primera, porque tampoco inventa nada sino que recoge algo en todas partes». La verdad ideal es más perfecta, pero no puede prescindir de la verdad simple, indispensable en tanto que es su base (*sujet*) lo que le proporciona gusto y vida²⁷.

Mas como si estas dos verdades no fueran suficientes, De Piles distingue una tercera, que es la verdad compuesta (de las dos anteriores) y al tiempo la más perfecta, y que —no obstante— hasta ahora nadie había alcanzado, no habiendo ni siquiera aspirado a ella. En cuanto al propio De Piles, también tenía poco que decir sobre este extremo. Por lo demás, de entre todas las bellas artes (De Piles usa ya este tér-

mino) la pintura es la más verdadera, pues las otras sólo dan imagen de las cosas ausentes, mientras la pintura las reemplaza haciéndolas presentes. Así, el agradar no es su único objetivo, puesto que también crea ilusiones y de este modo nos engaña (*trompe*).

En cuanto a la «segunda verdad», la ideal, De Piles afirma que la misma «confiere a cada objeto aquello que no tiene, mas podría tener». Hay que reconocer en consecuencia que una verdad que confiere al objeto lo que éste no posee, estaba concebida con bastante libertad. Así, en la teoría de De Piles el ideal es compatible con la realidad, y el deber de mejorar la naturaleza³¹ con el respeto a la verdad. Pero aparte este caso, De Piles entendía la verdad muy escrupulosamente: el pintor tiene prohibido representar juntamente en un cuadro aquello que en la naturaleza no se abarcaría con una sola mirada, ni tampoco aquello que sucediese en distintos tiempos, porque si así obrara cometería un error imperdonable.

Así, pues, De Piles usaba la noción de verdad muy rigurosamente en unas ocasiones y con bastante libertad en otras, afirmando que sólo los objetos de la naturaleza son verdaderos y los representados en cuadros son ficticios, o bien que estos segundos también son verdaderos cuando imitan bien a su modelo.

La verdad a que se refería De Piles era de este modo medio objetiva, medio subjetiva. El pintor ha de representar las cosas como son, pero también tal como las ve. De Piles conocía las características de la vista, y las tomaba en consideración en sus disquisiciones sobre la pintura: «Posee el ojo la libertad de ver perfectamente todos los objetos que le rodean, fijándose sucesivamente en cada uno de ellos, mas una vez que se fija, de todos estos objetos sólo uno se encontrará en el centro de la visión, y sólo éste será visto clara y distintamente».²⁸ Gracias a ello, los objetos se funden en nuestra visión formando una totalidad (*le tout-ensemble*); y «procediendo de este modo, la naturaleza enseña al pintor cómo debe obrar».

La verdad gusta siempre, pero dejada a sí misma puede ya aburrir; en cambio, combinada con el sentimiento y el entusiasmo, causa en la mente admiración y asombro, atrayéndola tanto que la mente no tiene tiempo para pensar en ella²⁹.

C. Disputa por el color. Finalmente, De Piles mostraba ser un nuevo portavoz de las concepciones académicas: así, tanto su «balance de pintores» como la concepción de la «verdad ideal» son testimonio de su mentalidad academicista. No obstante, sus concepciones ostentan otros matices, pues el suyo no era todavía el modelo dieciochesco, sino un modelo «transitorio», representativo de la época alrededor del 1700. Hacía ya diez años que había muerto Le Brun, el guardián del modelo vigente en el siglo XVII, cuando De Piles divulgaba su teoría.

Y entre los nuevos matices de ésta figuraba la mayor atención prestada a los elementos psíquicos e individuales en el arte, a los factores afectivos e irracionales (el entusiasmo), a la concepción de la expresión como «pensamiento del corazón humano», al tomar en consideración el factor ilusorio y las exigencias de la vista que transforma el aspecto de las cosas al dar al color la misma categoría que al diseño.

De Piles mostró ser además un gran defensor y admirador de Rubens, despreciado en la Academia, y su lucha por conceder al gran artista su debido puesto —cosa aparentemente insignificante— fue tachada de revolucionaria y peligrosa. Al ensalzar a Rubens en tanto que colorista, De Piles provocó una contracción en defensa de Poussin en tanto que dibujante, y el enfrentamiento entre los bandos de rubenistas

y poussinistas, como se les llamaba entonces, era en el fondo una confrontación entre concepciones tradicionales y revisionistas⁶.

6. *La teoría del arte al exterior de Francia: Sandrart*. Toda la teoría del arte clasicista y academicista se había perfilado en Francia. Además, ya hemos presentado a los poco numerosos teóricos italianos del siglo XVII como Baldinucci (con ocasión del barroco) y Bellori (con ocasión de Poussin), ambos historiadores más que teóricos. Y ahora lo mismo se refiere al escritor más destacado de la Europa central de entonces, Joachim van Sandrart.

Así, si *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der edlen Bau-Bild- und Malerey-Künste* impresa en Nuremberg en 1675⁷ fue, más que nada, una colección de biografías de artistas, también se vislumbra la estética del autor. Pero Sandrart pone menos énfasis que los académicos franceses en los problemas de las reglas, la conformidad con la naturaleza y la verosimilitud, resaltando al tiempo —como lo hicieran Durero y Poussin— el problema de la idea en la mente del artista.

Según éste, el artista siempre debe dar forma a lo que desea representar basándose en las fórmulas establecidas o bien en su concepto (*concept*) y su razón. Asimismo, debe examinar y entender los sentimientos, la edad y otras cualidades de lo que quiera crear, para que desde los primeros instantes se sepa claramente lo que ha de representar un determinado cuadro. Y además todos sus miembros deberán corresponderse (*correspondiren*) mutuamente con verdadera igualdad³².

Sandrart trató de buscar para cada uno de los grandes artistas una cualidad que constituyera su rasgo distintivo a la vez que definiera su valor. Así, trató de demostrar que Bellini se distingue por su pureza; Miguel Ángel, por la sublimidad; Leonardo da Vinci, por el dominio de los efectos; Andrea del Sarto, por el agrado; Rafael, por su ingeniosidad; Giulio Romano, por lo extraordinario de sus ideas; Tiziano, por la maestría en el manejo del color; Correggio, por la gracia; Tintoretto, por su extravagancia; Caravaggio, por su vivacidad; Guido Reni, por el encanto; Albani, por la sutileza; Bernini, por la verdad; Algardi, por la habilidad; Lanfranco, por la rapidez; Dominichino, por la profundidad. Y del mismo modo evaluó Sandrart a los pintores holandeses y alemanes, componiendo con ello un inventario de los distintos valores y categorías artísticas.

7. *La teoría de las artes plásticas y la poética*. Una de las características más sobresalientes en el pensamiento estético del siglo XVII es el hecho de que aún no se había logrado crear una teoría común para las artes plásticas y la poesía. Pero a pesar de que cada una de estas teorías era cultivada por separado, había gran semejanza entre ambas.

Así, tanto la poética como la teoría de las artes plásticas formularon reglas universales, y ninguna de ellas admitía ni aceptaba lo accidental y la libertad. Ambas se interesaban sólo por el hombre, y no por la naturaleza que lo rodea. Las dos procuraban llegar a «la esencia de las cosas», sin detenerse en su concreta superficie. Ambas perseguían temas grandes y patéticos, preestableciendo para cada uno

⁶ Un amplio y detallado estudio del problema: B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, 1965.

⁷ Nueva edición por A. R. Peltzera, 1925. Véase: J. I. Sponsel, *Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet*, 1896.

de ellos una sola interpretación adecuada. Y, finalmente, ambas tomaban a la Antigüedad como modelo.

Mas hubo también ciertas diferencias. Así, los fines morales eran más acusados en la poética que en la teoría de las artes plásticas. La verdad era obligatoria en el arte, mientras que la poesía se contentaba con la verosimilitud. La aspiración a la exactitud científica era muy patente en la pintura (que se valía de la geometría y de la óptica) mientras la poesía carecía de bases de tanta exactitud. Las unidades de tiempo, de lugar y de acción fueron principios genuinamente poéticos, mientras en la teoría del arte, como mucho, se trataba de buscar algunas analogías con ellas y además de la poética suponía cierto dualismo de la poesía, contraponiendo las palabras al contenido, y en cuanto a la pintura tuvo también su dualidad, pero ésta fue la oposición entre el dibujo y el color.

No obstante estas diferencias, ambas teorías eran fruto de una misma doctrina. El siglo XVII fue más consciente que los siglos anteriores del parentesco entre ambas disciplinas, añadiendo al antiguo lema *ut pictura poesis* el de *ut poesis pictura*. Pero el sentido de estos lemas, pese a su aparente paralelismo, era distinto. Así, mientras *ut pictura poesis* significaba: que la poesía sea tan imaginativa en su forma como la pintura, *ut poesis pictura* significaba: que la pintura sea en su contenido tan ideológica como la poesía, que el contenido de la pintura esté tan lleno de ideas como la misma poesía.

X. TEXTOS DE LOS TEÓRICOS DE LA PINTURA DESDE FÉLIBIEN HASTA DE PILES Y SANDRART

A. FÉLIBIEN. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres*,
ed. 1706. v. I, 44

RELACION ENTRE BELLEZA Y GRACIA

1. La Beauté naît de la proportion et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles. Et la Grâce s'engendre de l'uniformité des mouvemens intérieurs causés par les affections et les sentimens de l'âme. Ainsi quand il n'y a qu'une symétrie des parties corporelles les unes avec les autres, la beauté qui en résulte est une beauté sans grâce.

1. La Belleza nace de la proporción y simetría que exista entre las partes corporales y materiales, y la Gracia se engendra de la uniformidad de las emociones interiores causadas por las pasiones y sentimientos del alma. De modo que si solo existe la recíproca simetría de las partes corporales, la belleza resultante es belleza sin gracia.

A. FÉLIBIEN. *ibid.*, pág. 16

EL ARTISTA SELECCIONA EN LA NATURALEZA

2. Encore que l'art de peindre s'étende sur tous les sujets naturels tant beaux que difformes, toutefois... (le peintre) est obligé de faire choix de ce qu'il y a de plus beau, car encore

2. Aunque el arte de pintar se extienda a todos los objetos naturales, tanto hermosos como disformes, aún así... [el pintor] está obligado a elegir lo que hay más bello, pues aun cuando los cuerpos naturales le sirvan de modelo, ello no obstan-

que les corps naturels lui servent de modèle, néanmoins comme ils ne sont pas tous également beaux, il ne doit considérer que ceux qui sont les plus parfaits.

A. FELIBIEN, *ibid.*, vol. II, 15

3. Ce n'est pas une chose qui soit peu nécessaire aux Peintres d'étudier dans les Poètes de quelle sorte de cheveux ils ont représenté les divinités et les personnes les plus considérables, dont ils ont décrit les actions afin de les peindre de même. Car la faute seroit pas petite, ce me semble, de peindre Apollon et l'Aurore avec des cheveux noirs, puisqu'ils sont toujours décrits par les Poètes avec une chevelure blonde.

A. FELIBIEN, *ibid.*, vol. III, 185

4. Dans les Arts comme dans toutes les sciences les lumières de la Raison sont au-dessus de ce que la main de l'ouvrier peut exécuter.

A. FELIBIEN, *ibid.*

5. Quelquefois il faut se conduire contre les règles ordinaires de l'art... De cela on ne doit s'étonner, puisque dans la Nature il se rencontre mille différentes beautés qui ne sont rares et surprenantes que parce qu'elles sont extraordinaires et bien souvent contre l'ordre naturel.

Qu'on ne s' imagine pas, qu'en cet art... toutes les règles en soient aussi certaines comme dans la géométrie où l'on peut toujours travailler avec sûreté, ni qu'un excellent tableau doive être censuré de tout le monde, lorsque dans une petite partie on n'a pas observé un je ne sais quoi d'optique.

te, como no todos son bellos por igual, no deberá atender sino a los más perfectos.

APOLO NO PUEDE SER REPRESENTADO MORENO

3. No es por cierto poco necesario a los Pintores estudiar en los Poetas con qué tipo de Cabello suelen representar a las divinidades, así como a las personas de mayor importancia de las que hayan descrito las acciones, con el fin de pintarlas de igual modo. Pues no sería pequeña falta, creo yo, pintar a Apolo y a la Aurora con cabellos negros, cuando siempre fueron descritos por los Poetas con el pelo rubio.

LA RAZÓN Y LA MANO

4. En las Artes, igual que en la totalidad de las ciencias, las luces de la Razón se encuentran por encima de aquello que la mano del obrero alcanza a ejecutar.

LAS REGLAS DEL ARTE NO SON ABSOLUTAS

5. Algunas veces es preciso proceder en contra de las reglas ordinarias del arte. Nadie se extraña de ello, por cuanto en la Naturaleza se encuentran mil bellezas diferentes que no serían raras y sorpresivas sino por cuanto son extraordinarias y aun hechas a menudo contrariando el orden natural.

Que nadie se imagine que esta arte [...] tiene reglas tan seguras como la geometría, en la que siempre es posible trabajar con total seguridad, ni que un cuadro excelente deba ser generalmente censurado cuando en un detallito no se hubiera observado un no sé qué respecto de la óptica.

6. Dans plusieurs autres arts particulièrement dans la musique et dans la poésie qui conviennent le plus avec la peinture, l'on a trouvé des règles infailibles pour s'y perfectionner, bien que tous ceux qui les scavent ne deviennent pas également capables de les pratiquer.

... (Le peintre) a cet avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la nature et ce qui s'est passé dans le monde, et encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le créateur.

A. FÉLIBIEN, *L'idée du peintre parfait*. 1707,
§ VI. pág. 21

7. Il faut dans la peinture quelque chose de grand, de piquant et d'extraordinaire, capable de surprendre, de plaire et d'instruire, et c'est ce qu'on appelle le grand goût: c'est par luy que les choses communes deviennent belles, et les belles, sublimes et merveilleuses; car en peinture le grand goût, le sublime et le merveilleux ne sont que la même chose.

A. FÉLIBIEN, *ibid.*, § XXI, pág. 42

8. Les licences sont si nécessaires qu'il y en a dans tous les arts. Elles sont contre les règles à prendre les choses à la lettre, mais à les prendre selon l'esprit, les licences servent de règles quand elles sont bien à propos. Mais il n'y a que les grands génies qui soient au-dessus des règles et qui sachent se servir ingénieusement des licences.

A. FÉLIBIEN, *ibid.*, pág. 10

9. Les tableaux ne pourront être parfaits si la beauté qui s'y trouve

6. En varias otras artes, especialmente en la poesía y en la música, que son las más coincidentes con la pintura, se han encontrado algunas reglas infalibles para perfeccionarlas, aunque no todos aquellos que las conocen resultan capacitados por igual para poderlas practicar.

[...] (El pintor) cuenta con la ventaja de poder representar todo cuanto existe en la naturaleza, así como todo aquello que ha ocurrido en el mundo, pudiendo además de esto exponer cosas nuevas de las cuales viene a ser el creador.

EL GRAN CUSTO

7. En pintura ha de haber siempre algo grandioso, excitante, extraordinario, que resulte capaz de complacer, instruir y sorprender. Esto es justamente el llamado buen gusto, gracias a lo cual las cosas más comunes se nos hacen bellas, y las bellas maravillosas y sublimes; pues en pintura el buen gusto, lo maravilloso y lo sublime son la misma cosa.

LAS LICENCIAS

8. Las licencias nos son tan necesarias que tienen existencia en la totalidad de las artes, y están contra las reglas cuando las cosas se toman justo al pie de la letra, mientras tomadas de acuerdo con su espíritu, y si son oportunas, no sirven como reglas. Mas, aún así, tan sólo los grandes genios pueden estar por encima de las reglas, porque sólo ellos saben servirse ingeniosamente de las licencias.

LA BELLEZA Y LA GRACIA

9. Los cuadros nunca podrán quedar perfectos si la belleza que tienen no viene acompañada

n'est accompagnée de la grâce. Le peintre ne le tient que de la nature... Elle surprend le spectateur qui en sent l'effet sans en pénétrer la véritable cause: mais cette grâce ne touche son coeur que selon la disposition qu'il y rencontre. On peut la définir, ce qui plaît et ce qui gagne le coeur sans passer par l'esprit. La grâce et la beauté sont deux choses différentes: la beauté ne plaît que par les règles et la grâce plaît sans règles. Ce qui est beau n'est pas toujours gracieux, et ce qui est gracieux n'est pas toujours beau; mais la grâce jointe à la beauté est le comble de la perfection.

A. BOSSE. *Traité des Pratiques géométrales*, 1655, pág. 6

10. Ce que je nomme Tableau est papier, la toille, le fond, le mur ou telle chose platte sur quoy on désire dessigner et peindre... Outre ce nom de Tableau, il faut connoître aussi la Distance, la Station et Elevation de l'oeil, l'Angle de la Vision et autres circonstances de ces pratiques, et de plus la situation de ce Tableau entre l'oeil et l'objet.

A. BOSSE. *Sentimens sur la distinction de diverses manieres de peinture, dessin et gravure*, 1649, pág. 36

11. Tous les ouvrages de portraiture et peinture qui ne sont pas exécutés par la règle de la perspective ne peuvent être que fautifs, principalement quand ils sont composés de plusieurs corps et diverses formes et en diverses situations.

R. FRÉART DE CHAMBRAY. *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, 1650, Avant-propos

12. L'art est une chose infinie qui se va perfectionnant tous les jours

de la gracia. Y ésta el pintor no la tiene si no es de la natura... Así, sorprende al espectador, el cual siente su efecto sin penetrar en la causa verdadera: mas dicha gracia no toca al corazón sino según la disposición que en él se encuentra, pudiéndose definir como aquello que gusta y gana el corazón sin pasar por el espíritu. La gracia y la belleza son cosas diferentes, pues la belleza no gusta sino por las reglas, mientras la gracia gusta sin las reglas. Lo que es más bello no es siempre lo gracioso, y en cambio lo gracioso no siempre será bello; pero la gracia unida a la belleza es el colmo de lo perfecto.

EL CONCEPTO DE CUADRO

10. Lo que yo llamo Cuadro es el papel, la tela, el fondo, el muro o cualquier cosa lisa sobre la cual se desee dibujar y pintar. [...] Pero además de este término de Cuadro, también habrá que conocer la Distancia, la Posición y Elevación del ojo y el Ángulo de Visión, junto con otras circunstancias más prácticas, y así también la situación del Cuadro entre el ojo y el objeto.

SÓLO SEGÚN LAS REGLAS

11. Todas las obras del retrato y la pintura que no sean ejecutadas según la regla de la perspectiva no pueden ser sino erróneas, principalmente cuando están compuestas de diversos cuerpos, diversas formas y diversas situaciones.

EL DESARROLLO DEL ARTE ES UNA CONCEPCIÓN FRÍVOLA

12. El arte es cosa infinita que se va perfeccionando diariamente, acomodándose al humor

et s'accomodant à l'humeur des siècles et des nations qui jugent diversement et définissent le beau chacune à sa mode — et plusieurs autres semblables raisonnements vagues et frivoles, qui font néantmoins grande impression sur l'esprit de certains demi-sçavants.

C. A. DU FRESNOY. *L'art de peinture*.
1668. pág. 1

13. Ut pictura poesis erit similis-
que Poësi sit Pictura.

C. A. DU FRESNOY, *ibid*

14. Manière: nous appellons Manière l'habitude que les peintres ont prise non seulement dans le maniement du pinceau, mais encore dans les trois principales parties de la Peinture, Invention, Dessen et Coloris.

Goust en Peinture est une idée qui suit l'inclination que les Peintres ont pour certaines choses... On confond souvent Goust avec Manière.

C. A. DU FRESNOY, *ibid.*, pág. 37

15. La principale et la plus importante partie de la Peinture est de sçavoir connoistre ce que la Nature a fait de plus beau et de plus convenable à cet Art; et que le choix s'en fasse selon le Goust et la Manière des Anciens, sans laquelle tout n'est que barbarie aveugle et téméraire qui néglige ce qui est le plus beau.

C. A. DU FRESNOY, *ibid.*, pág. 50

16. Ce n'est pas assez d'imiter ce point d'une manière basse toute sorte de Nature; mais il faut que le Peintre en prenne ce qui est de plus beau, comme l'arbitre souverain de son Art et que par le progrès qu'il

de tiempos y naciones, que juzgan diversamente y definen lo bello cada cual a su modo; éste y otros parecidos razonamientos, frívolos y vagos, producen sin embargo gran impresión sobre el espíritu de ciertos semi-cultos.

LA POESÍA Y LA PINTURA

13. La poesía habrá de ser como la pintura, y la pintura ha de ser similar a la poesía.

RELACIÓN ENTRE MANERA Y GUSTO

14. Manera: llamamos manera a la Costumbre que tienen los pintores no sólo en el manejo del pincel, sino también en las tres partes principales de la Pintura: Invención, Dibujo y Colorido.

El gusto en la Pintura es cierta idea que sigue la inclinación que los Pintores tienen por ciertas cosas. [...] Y a menudo se confunde Gusto con Manera...

LA NATURALEZA VISTA A TRAVÉS DE LO ANTIGUO

15. La principal y más importante de las partes de Pintura es saber reconocer lo que la Naturaleza ha formado de más bello y conveniente para su Arte; y aunque dicha elección se realice según el Gusto y la Manera de los Antiguos, sin los cuales no hay sino barbarie ciega y temeraria, que descuida precisamente lo más bello.

CAPTAR LA BELLEZA FUGITIVA

16. No se trata en esto de imitar servilmente toda clase de Naturaleza; antes bien es preciso que el pintor escoja lo más bello, como árburo soberano de su Arte, y que con sus progresos vaya logrando reparar los defectos de aquella, sin dejar que se le escapen las bellezas fugaces y pasajeras.

y aurait fait, il en scache réparer les défauts et n'en laisse point échapper les beautés fuyantes et passagères.

C. A. DU FRESNOY, *ibid.*, pág. 47

17. Vous ne devez pas vous attendre que la fortune et le hazard vous donnent infailliblement les belles choses.

C. A. DU FRESNOY, *ibid.*, pág. 107

18. Les parties doivent avoir leurs couleurs en ondes et ressembler en cela à la flamme ou au serpent.

H. TESTELIN, *Sentimens... sur la pratique de la peinture et sculpture*, 1696, pág. 40

19. L'on trouve ordinairement les choses belles, estimables suivant ces quatre égards, premièrement à l'égard de l'utilité, secondement à l'égard de la commodité, troisièmement de la rareté et en quatrième lieu de la nouveauté; l'utilité de la Peinture est de plaire aux yeux et de satisfaire à l'esprit par la représentation de choses absentes, ce qui oblige le Peintre d'imiter le naturel en sa vérité et de choisir les plus agréables aspects...

Chacun voit la nature de différentes façons selon la disposition des organes et du tempérament, ce qui fait la diversité des goûts et la différence des manières. C'est pourquoi on ne pourroit pas décider de la beauté sur des inclinations particulières lesquelles se trouveraient différentes dans la diversité des nations et des climats.

H. TESTELIN, *ibid.*, pág. 37

20. Le musicien qui chante juste et correct avec une voix médiocre, doit être plus estimé que celui qui

EL ARTE NO ES CUESTIÓN DE AZAR

17. No esperéis que la fortuna o el azar os deparen infaliblemente cosas bellas.

LOS COLORES A SEMEJANZA
DE UNA LLAMA O SERPIENTE

18. Las partes deben tener todos sus colores bien dispuestos en ondas, asemejándose en esto a la serpiente o a la llama.

¿POR QUÉ UNA COSA ES BELLA?

19. Se encuentran de ordinario cosas bellas y cosas estimables según cuatro criterios: el primero el criterio de utilidad, el segundo el criterio de comodidad, el tercero la rareza y el cuarto la novedad; la utilidad de la Pintura es agradar a los otros y complacer al espíritu por medio de la representación de las cosas ausentes, cosa que obliga al Pintor a imitar lo natural en su verdad y a elegir los más agradables de sus aspectos...

Cada uno ve la naturaleza de diferentes maneras, según la disposición de los órganos y de su temperamento, lo cual provoca la diversidad de los gustos, así como la diferencia de maneras. Por ello no es posible decidir sobre la belleza de acuerdo a inclinaciones particulares, las cuales se hallarían diferentes en la diversidad de naciones y de climas.

EL DIBUJO ES MAS IMPORTANTE
QUE EL COLOR

20. El músico que canta justa y correctamente, aunque con voz mediocre, debe ser más estimado que el que canta en falso, aunque con bella

chante faux avec une belle voix, de même le peintre bon dessinateur et correct qui colorie médiocrement est plus estimable que celui qui avec un beau coloris dessine mal.

CH. LE BRUN, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*.
ed. 1715, págs. 2-3

21. L'expression à mon avis est une naïve et naturelle ressemblance des choses, que l'on a à représenter: elle est nécessaire et entre dans toutes les parties de la Peinture et un Tableau ne saurait être parfait sans l'Expression; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle qu'on distingue la nature des corps; que des figures semblent avoir du mouvement et tout ce qui est feint paroît être vrai.

L'Expression est aussi une partie qui marque les mouvemens de l'âme, ce qui rend visibles les effets de passion.

CH. LE BRUN, *ibid.*, págs. 38 y 39

22. Tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux au lieu que le dessin satisfait l'esprit.

Lo dessin imite toutes les choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel.

R. DE PILES, *Cours de Peinture*, 1708.
pág. 491

23. Ce que j'entends par le mot d'Expression n'est pas le caractère de chaque objet mais la pensée du cœur humain.

voz, y así también el pintor que es un buen y correcto dibujante, aunque dé los colores mediocrementemente, es más estimable que el que logra un hermoso colorido pero dibuja mal.

LA EXPRESIÓN

21. Consiste la expresión a mi parecer en una simple y natural semejanza de las cosas que se tienen que representar, siendo muy necesaria y formando parte de las diversas clases de l'intura, pues ningún Cuadro podría ser perfecto si le falta Expresión: ésta es, en efecto, la que marca los verdaderos caracteres de una cosa, y es por ella que se distingue la naturaleza de los cuerpos, que las figuras parece que tienen movimiento y que todo lo fingido parece ser verdad.

Pero además la Expresión es aquello que marca los movimientos del alma, convirtiendo en visibles los efectos de la pasión.

EL COLOR

22. El completo patrimonio del color es satisfacer a nuestros ojos, en tanto que el dibujo satisface al espíritu.

El dibujo imita, pues, todas las cosas reales, mientras que el color no representa sino lo accidental.

LA EXPRESIÓN

23. Lo que yo entiendo por la palabra Expresión no consiste en el carácter de cada objeto, sino en el pensamiento del corazón humano.

24. L'essence et la définition de la peinture est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs.

Il faut donc conclure que plus la Peinture imite fortement et fidèlement la nature, plus elle nous conduit rapidement et directement vers sa fin, qui est de séduire nos yeux.

La véritable Peinture doit appeller son Spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation.

24. La esencia y definición de la pintura es la imitación de los objetos visibles por medio de la forma y los colores.

Hay, pues, que concluir que cuanto más fuerte y fielmente imita la Pintura a la naturaleza, más rápida y directamente nos lleva hasta su fin de seducir a los ojos.

La verdadera Pintura debe atraer por la fuerza a su Espectador, así como por la verdad de su imitación.

25. Le Vrai dans la Peinture est la base de toutes les autres parties. Le Spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du Vrai dans un ouvrage de Peinture: mais le Vrai dans la Peinture doit par son effet appeller les Spectateurs.

25. La Verdad en la Pintura será la base de todas sus otras partes. En efecto, el Espectador no está obligado a buscar dicha Verdad en una obra pictórica, pero en cambio la Verdad en la Pintura deberá con su efecto atraer a los Espectadores.

26. Je trouve trois sortes de Vrai dans la Peinture: Le Vrai Simple, le Vrai Idéal et le Vrai Composé ou le le Vrai Parfait.

Le Vrai Simple que j'appelle le premier Vrai, est une imitation simple et fidelle des mouvemens expressifs de la Nature et des objets tels que le Peintre les a choisis pour modèle et qu'ils se présentent d'abord à nos yeux, en sorte que les Carnations paroissent de véritables chairs, et les Draperies de véritables étoffes et que chaque objet en détail conserve le véritable caractère de sa nature; que par l'intelligence du clair-obscur et de l'union des couleurs, les objets qui sont peints paroissent de relief et le tout ensemble harmonieux.

26. Hallo tres clases de Verdad en la Pintura: la Verdad Simple, la Verdad Ideal y la Verdad Compuesta o Verdad Perfecta.

La Verdad Simple, que también llamo Verdad primera, es una simple y fiel imitación de los movimientos expresivos de la Naturaleza, así como de los objetos, tal como el Pintor los ha escogido por modelo y según se presentan en principio a nuestros ojos, de tal suerte que las Encarnaduras parezcan verdadera carne y los paños y ropas paños verdaderos, y que en fin cada objeto conserve en su detalle el verdadero carácter de su naturaleza; y que además por la comprensión del claro-oscuro y la unión de los colores los objetos pintados parezcan en relieve, y todo su conjunto nos resulte armonioso.

27. Le Vrai Idéal est un choix de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modèle, mais qui se tirent de plusieurs et ordinairement de l'Antique. Ce Vrai Idéal comprend l'abondance des pensées, la richesse des inventions, la convenance des attitudes, l'élégance des contours, le choix de belles expressions, le beau jet des draperies, enfin tout ce qui peut sans altérer le premier Vrai le rendre plus piquant et plus convenable. Mais toutes ces perfections ne pouvant subsister que dans l'idée par rapport à la Peinture, ont besoin d'un sujet légitime qui les conserve et qui les fasse paroître avec avantage; et ce sujet légitime est le Vrai Simple.

27. La Verdad Ideal es una selección de varias perfecciones que no se encuentran nunca en un modelo solo. antes bien hay que extraerla de más de uno. y por lo general del mundo Antiguo. Dicha Verdad Ideal comprende la abundancia de pensamientos, la riqueza de invenciones, la conveniencia de actitudes, la elegancia de contornos, la elección de las más bellas expresiones, el bello flujo de paños y brocados, y cuanto haga excitante y adecuada una Verdad primera sin tener por ello que alterarla. Pero todas aquellas perfecciones, no pudiendo subsistir sino en la idea en relación a la Pintura, se ven necesitadas de una base legítima que las conserve y las haga aparecer más destacadas: y esta base legítima será la Verdad Simple.

R. DE PILES, *ibid.*, pág. 105

EL CENTRO DE LA VISIÓN

28. L'oeil a la liberté de voir parfaitement tous les objets qui l'environnent en se fixant successivement sur chacun d'eux, mais quand il est une fois fixé, de tous les objets il n'y a que celui qui se trouve au centre de la vision, lequel soit vu clairement et distinctement.

28. Posee el ojo la libertad de ver perfectamente todos cuantos objetos le rodean, fijándose sucesivamente en cada uno de ellos; mas una vez se fija, de todos los objetos sólo uno se encuentra en el centro de su visión, y sólo éste es visto clara y distintamente.

R. DE PILES, *ibid.*, pág. 115

LA VERDAD Y EL ENTUSIASMO

29. Quoique le Vrai plaise toujours... il ne laisse pas d'être souvent insipide quand il est tout seul; mais quand il est joint à l'Enthousiasme il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement; il le ravit avec violence sans lui donner le temps de retourner sur lui-même. Le Sublime est un effet et une production de l'Enthousiasme.

29. Aun quando la Verdad siempre nos gusta [...] no deja de parecer insípida si está sola: mas si se une al Entusiasmo arrebatá el espíritu en medio de una admiración que se entremezcla con el asombro: así, lo arrastra con violencia, sin darle tiempo de volver sobre sí mismo, pues lo sublima es efecto y producción del Entusiasmo.

30. Je regarde dans le Dessain plusieurs parties: la Correction, le bon Goût, l'Elégance, le Caractère, la Diversité, l'Expression, la Perspective.

R. DE PILES. *Dialogue sur le coloris*, pág. 6

31. La nature n'est pas toujours bonne à imiter; il faut que le Peintre choisisse selon les règles de son Art; et s'il ne la trouve telle qu'il la cherche, il faut qu'il corrige celle qui luy est présentée.

J. V. SANDRART. *L'Academia Todesca*, 1675. pág. 29

32. Hiermit nun auch von der Bildhauerey-Kunst zu reden, so ist dieselbe eine Kunst welche durch Abnehmung und Stümmelung des überflüssigen Stoffs oder Materie, dem ungestalten Holz, Stein, Bein oder Metall die verlangte Form und Gestalt gibet...

Hieraus mus er (Künstler) ihme zuvor entweder aus einem Formular, oder aus eignem Concept und Verstand dasjenige fürbilden, was er vorstellen will... Hiernächst muss er auch in seiner Idea die Affecten, Jahre und andere Eigenschaften dessen, was er bilden will, betrachten und verstehen lernen: damit hernach das Bild selbst, im ersten Anblick, erkäntlich zeige, was es andeuten wolle. Es müssen auch alle Gliedmassen in wahrer Gleichheit auf einander correspondiren.

30. Observo diversas partes en el Dibujo: la Corrección, el buen Gusto, la Elegancia, el Carácter, la Variedad, la Expresión y la Perspectiva.

CORREGIR LA NATURALEZA

31. La naturaleza no siempre es buena de imitar, siendo preciso que el Pintor vaya siguiendo según las reglas de su Arte; pero si no encontrara lo que busca, preciso es que corrija lo que se le presenta.

LA IDEA PROPIA Y EL CONCEPTO

32. Para ir hablando ahora del arte de escultura, diremos que es un arte que a base de ir quitando y suprimiendo lo que sobra de substancia o de materia, de la forma y figura deseada a una madera, piedra, hueso o a un metal informes...

Por lo cual (el artista) en primer término deberá siempre prefigurar aquello mismo que pretende representar, bien a partir de una fórmula o a partir de un concepto o razonamiento. [...] Pero además también debe considerar y comprender en su idea la edad, los sentimientos y todas las demás características de lo que quiere construir, de modo que la imagen realizada muestre patentemente desde el primer momento aquello que pretenda significar. Y en cuanto a todas las medidas de sus miembros deberán corresponderse mutuamente con igualdad verdadera.

8. TEORÍA DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII

1. *Mansart*. Hasta mediados del siglo XVII la arquitectura francesa fue renacentista, aun incluyendo ciertas reminiscencias del gótico y la complejidad y riqueza de adornos propias del manierismo. Pero aunque los arquitectos de entonces es-



53. CLAUDE PERRAULT
Grabado de G. Edenlick según Varcelin, fines del s. XVII.



54. JEAN BAPTISTE DU BOS
Grabado de Ch. E. Gaucher, s. XVIII.

cribían sobre su arte, lo hacían sólo desde el punto de vista técnico^a, y, por tanto, no figuran en la historia de la estética. Hacia mediados del siglo ya se produjo un cambio de estilo, pero no fue éste un paso hacia el barroco porque dicho estilo no logró echar raíces en suelo francés y los viajes de Bernini a París resultaron infructuosos. En Francia se consolidó en cambio la arquitectura clásica con sus respectivos prácticos y teóricos, que dejarían su huella en la historia de la estética.

Así, el clasicismo francés en la arquitectura fue inaugurado por François Mansart (1598-1666)^b, un creador bastante singular puesto que ni se había inspirado en los modelos antiguos ni en los italianos. Pero ello no obstante, su arquitectura fue clásica en el sentido de su claridad y sencillez. Y aunque Mansart no dejó ningún testimonio escrito que justificase sus concepciones, podemos reconstruir su estética en base a sus múltiples obras, así como recurriendo a las teorías de sus coetáneos —como Corneille o Poussin— que representan posturas parecidas a la suya y que también eran clásicos; por lo demás, clásicos *sui generis*, sin rastros de academicismo ni imposiciones de la corte.

2. *Dos corrientes.* El estilo creado por Mansart volverá a aparecer en la arquitectura francesa en varias ocasiones, aunque él mismo no tuviera seguidores. Así, el clasicismo francés de la segunda mitad del siglo XVII cobraría una forma distinta de la suya, más próxima a la tradición antigua e italiana. O, por ser más exactos, hubo dos variantes, la austera del Louvre y la exuberante de Versalles, siendo la primera la oficial, impuesta por el ministro Colbert, y la segunda la academicista, inspirada por Luis XIV. François Blondel (1618-1686), miembro de la Academia de Arquitectura, daría testimonio de la estética del academicismo, y Claude Perrault (1613-1688), el arquitecto del Louvre (también académico, pero de la Academia de Ciencias), formularía su propia estética. Ambos autores plantean en sus tratados ciertos problemas teóricos muy relevantes para la estética, siendo la postura de Blondel tradicional y conforme a los preceptos de la Academia de Arquitectura y de la Academia de Pintura y Escultura, e innovadora la de Perrault. Este segundo fue en efecto un clásico en su arquitectura, pero adversario de la tradicional «doctrina clásica» en el terreno de la estética.

3. *Clasificación de las artes.* La teoría de la arquitectura solía ser elaborada independientemente de la teoría de las demás artes plásticas, pero sus autores eran conscientes del parentesco existente entre todas ellas. Así, si los pintores del siglo XVI habían encontrado su denominador común en el dibujo (*arti del disegno*), ahora el elemento unificador era la arquitectura.

Blondel concebía en efecto la arquitectura como el arte principal, cuyas «compañeras» eran la escultura y la pintura, y al tiempo percibía los lazos que unen las artes plásticas con las otras artes^c. En su *Cours d'architecture* (1675) enumera la arquitectura, la pintura y la escultura junto a la poesía, la retórica, el teatro, la música y la danza, sosteniendo que todas estas artes se fundan en un «mismo principio», el de la belleza². La belleza es fuente, origen y causa del placer proporcionado por las artes, o en términos psicológicos: une todas las artes en un solo conjunto, el del

^a K. Cassirer, *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker*, Diss. Berlin, 1909.

^b A. Blunt, *F. Mansart and the Origin of French Classical Architecture*, 1941.

^c W. Tarakiewicz, *A Note on the Modern System of Arts*, en: *Journal of the History of Ideas*, XXIV, 2, 1963.

placer causado por la belleza, la disposición y la armonía de las partes, en base a su «unidad» o a su «concierto armónico» (*unité d'harmonie, concert harmonique*)¹.

Este conjunto o «sistema» de las artes^d será universalmente aceptado a partir de los años cuarenta del siglo XVIII (desde la publicación del libro de Batteux), pero Blondel y sus colegas de la Academia de Arquitectura ya lo conocían desde cincuenta años antes (el libro de Blondel se editó en 1675). Así, quedaba por fin determinado el conjunto de las artes formadas exclusivamente por las bellas artes, sin artesanías ni habilidades, y también sin las ciencias, con las que las artes habían estado unidas en una totalidad conceptual durante tantos siglos. Y ésta es la razón por la que el tratado de Blondel significa una fecha crucial de la historia de la estética, una fecha que hasta ahora ha sido muy poco destacada, pues aunque Blondel fuera un tradicionalista, abrió un nuevo capítulo en la sistematización de las artes.

4. *Disputa por el carácter objetivo de las proporciones.* Tanto Blondel como Perrault plantean en sus obras uno de los problemas capitales de la estética, y sus respectivos planteamientos suscitaron una de las más grandes disputas estéticas, si no la mayor, de todo el siglo XVII. Se trataba del problema de si los valores estéticos (como la belleza, la gracia y las buenas proporciones) son valores objetivos de las obras arquitectónicas o sólo una reacción del hombre a ellas, una reacción histórica y psicológicamente justificable pero subjetiva, relativa y variable^e. Los teóricos de la poesía, pintura y escultura del siglo XVII se pronunciaban a favor del objetivismo, mientras que los filósofos eran partidarios del subjetivismo estético, y la disputa entre ambas posturas se desarrolló solamente en el terreno de la arquitectura, lo cual es tanto más singular cuanto que precisamente en este arte los cánones tenían su más fuerte tradición y podría parecer que la concepción objetiva era en su caso más fundada que en otras manifestaciones artísticas. Y no menos peculiar es el hecho de que la disputa no concernía a los adornos arquitectónicos sino a las proporciones, es decir, a lo que en este arte podría parecer más objetivo e indiscutible, por ser expresado matemáticamente.

Así, las proporciones de las columnas dóricas y jónicas eran aceptadas de común acuerdo desde hacía dos mil quinientos años, por lo que podría creerse que las mismas eran objetivas e indispensables. En efecto, la mayoría de los expertos de entonces profesaba la interpretación objetiva de la arquitectura y sus proporciones. Y la querrela fue provocada por un solo hombre, pero de gran autoridad, puesto que se trataba de Claude Perrault, creador de una de las construcciones más famosas de aquella centuria, la columnata del Louvre. Su nueva teoría subjetivista de las proporciones arquitectónicas constituía un desafío a las concepciones establecidas y fuertemente atraídas y de inmediato desencadenó una oleada de protestas.

La disputa empezó con la publicación de la obra de Vitruvio traducida al francés por Perrault (*Les dix livres de Vitruve*, 1673) en la que el traductor manifestaba su concepción subjetivista de la belleza arquitectónica. Blondel, en su *Traité d'architecture* (1675) defendió el punto de vista tradicional, es decir, objetivista, pero

^d P. O. Kristeller, *The modern System of Arts*, en: *Journal of the History of Ideas*, XII, 4, 1951, y XIII, 1, 1953.

^e W. Tatarkiewicz, *Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics*, en: *Philosophy and Phenomenological Research*, XXIV, 2, 1963. *Spór o obiektywizm i subiektywizm w estetyce*, en: *Szkice filozoficzne R. Ingardenowi w darze*, 1964.

Perrault no se dejó convencer y en su *Ordonnance de cinq ordres d'architecture* (1683) expresó opiniones aún más radicales que fueron contestadas por un discípulo de Blondel, Ch. E. Briseux, en su *Traité complet d'architecture*. Era ésta la primera disputa de ese carácter, pues en la teoría del arte había habido partidarios del subjetivismo y del objetivismo, pero sólo ahora se enfrentaban sus respectivas teorías y argumentos.

5. *La postura de Blondel.* En la disputa Blondel representaba la tradición y la opinión común de la centuria, esgrimiendo estas tesis:

- a. La arquitectura posee una belleza objetiva que reside en la naturaleza misma de las cosas, siendo realizada por el arquitecto pero no inventada por él.
- b. La belleza es independiente del tiempo y de las circunstancias.
- c. Tiene la misma fuente que la belleza de la Naturaleza.
- d. Consiste en la disposición de las partes y, sobre todo, en las proporciones adecuadas de la obra

e. Causa agrado a la mente porque responde a las necesidades sensoriales e intelectuales del hombre. Otra cosa es que no sólo nos agrada aquello que es objetivamente bello, pero este hecho no da pie al relativismo.

Los argumentos alegados por Blondel sostenían en consecuencia lo siguiente:

- a. Ciertas proporciones gustan a todos.
- b. Cuando se priva a las obras arquitectónicas de dichas proporciones, dejan de gustar.
- c. Al hombre, que también es producto de la naturaleza, ésta le completa, y la buena arquitectura (no menos que la buena pintura o escultura) basa sus formas en la naturaleza; por ejemplo, las formas de la columna son inspiradas por la forma de los árboles.

d. El gusto por ciertas formas y proporciones no puede dimanar de la costumbre, porque el acostumbrarse a las cosas feas no las hace bellas, y a las cosas bellas en cambio no es necesario acostumbrarse.

e. No hay pruebas irrefutables de que ciertas formas o proporciones sean más perfectas, pero semejantes pruebas no son indispensables, porque incluso ciencias tan exactas como la mecánica u óptica no deben ser mayores logros a un estricto razonamiento ni a pruebas concluyentes, sino a una simple generalización de las experiencias.

Blondel conocía, pues, la concepción de Perrault y contraponía con gran claridad sus tesis a las de su adversario¹, sin emplear todavía los términos «subjetivismo» y «objetivismo» que son posteriores. Así, conforme a su argumentación, el gusto por una obra de arte tiene su justificación en la naturaleza de la obra, mientras que según la concepción de su contrario, dicho gusto es causado por el hombre, por sus costumbres y sus hábitos.

El objetivismo estético de Blondel no tenía un carácter extremista, pues este miembro de la Academia del siglo XVII había renunciado al objetivismo radical de la Academia Platónica. Por ello, al referirse a las formas y proporciones perfectas no pensaba en las contenidas en la obra arquitectónica sino en aquellas que la obra tiene en los ojos del espectador, ya que los ojos de éste deforman y alteran las formas y proporciones.

Asimismo, Blondel sostenía que las proporciones perfectas tienen su fuente en la naturaleza, pero no sólo en la naturaleza misma de la obra sino también en su

concordancia con la naturaleza del hombre, con su constitución y su carácter³. Así, pues, la concepción de Blondel era más bien propia del relacionismo estético que de puro objetivismo. Pero ni siquiera esta concepción le parecía justa a Perrault.

6. *La postura de Perrault.* Las tesis profesadas por Perrault iban en contra de la tradición y las opiniones vigentes⁴; e incluso aunque algunos pensadores del pasado ya habían expresado concepciones parecidas a la suya, éstas eran por cierto mucho menos radicales. Así, la principal tesis de Perrault —como suele ocurrir con los opositoristas— era de carácter negativo: por su naturaleza, ninguna proporción es bella o fea. Perrault expresó esta tesis valiéndose de diversos objetivos: así, sostenía que las proporciones consideradas como perfectas no son «naturales» ni «reales», que no son «positivas, necesarias ni convincentes», y que si gustan no es por su naturaleza ni su valor.

No obstante, el subjetivismo estético de Perrault —igual que el objetivismo de Blondel— no era total ni extremado, pues distinguía dos clases de lo bello⁴: la belleza objetiva, que llamaba «positiva» (natural, real y necesaria), y la subjetiva o relativa que llamaba «arbitraria» (*arbitraire*). Así, las obras arquitectónicas, cuando encierran en su concepción esta primera clase de lo bello deben gustar a todos, puesto que dicha belleza tiene una «base convincente» (*fondée sur des raisons convaincantes*) y, por tanto, es una belleza convincente (*beauté convaincante*). Como ejemplos de esta belleza objetiva, positiva y convincente, cita Perrault un noble material de construcción, el tamaño y la magnificencia del edificio, su perfecta ejecución o su simetría. Pero el alcance de esta belleza es muy reducido, y todo cuanto aparte de ella gusta en la arquitectura es la belleza arbitraria. Así, en especial, no es objetiva la belleza de las proporciones.

Al principio, la postura de Perrault era más moderada y pluralista, sosteniendo que existen varias proporciones entre las que el arquitecto puede escoger libremente, puesto que todas son buenas. Con el tiempo, empero, fue adoptando posturas decididamente subjetivistas, afirmando que ninguna proporción es buena por sí misma y que sólo algunas de ellas nos parecen buenas.

El hecho de que unas proporciones parezcan bellas y otras feas, depende, pues, de convenciones, asociaciones y usos, de condiciones psicológicas o históricas en las que vive el individuo⁵. El hombre se ha acostumbrado a ciertas proporciones, y por ello le gustan. Ciertas cosas gustan incluso contra el sentido común, por cuanto estamos acostumbrados a ellas⁶, y gustan especialmente las proporciones que hemos contemplado en edificios suntuosos, contruidos con hermoso material y bien acabados, es decir, aquellos que encierran belleza natural. Dichas proporciones parecen mejores porque se asocian o «van acompañadas» (*par compagne*) de edificios que contienen cierta belleza natural, y lo demás ya es cuestión de costumbre⁷. Pero cuando se erijan edificios esplendorosos de otras proporciones, se crearán costumbres nuevas y las proporciones hoy tenidas por hermosas dejarán de gustar. No hay ninguna proporción que por sí misma sea mejor o peor que las demás; en ninguna proporción hay algo que decida el que deba gustar o guste más que otras. Toda proporción puede gustar, pero esto no depende de ella misma sino de aquéllos a los que gusta, de los procesos psicológicos que se desarrollan en ellos y, en especial, de las asociaciones, de los gustos y, en fin, de la costumbre.

³ W. Tatarkiewicz, *L'esthétique associacioniste au XVII^e siècle*, en: *Revue d'Esthétique*, XIII, 3, 1960.

La evolución de las proporciones y el hecho de que gusten o no fue para Perrault un fenómeno psicológico que el autor explicaba en un espíritu de asociacionismo (tal como diríamos hoy). Así, creía que en la evaluación de las proporciones se da una considerable conformidad, lo cual, empero, no prueba la objetividad de dichas evaluaciones, sino que se debe a la interdependencia entre los hombres. Para Perrault dicha conformidad de opiniones era un fenómeno social (hablando, una vez más, en términos actuales).

Las concepciones de Perrault eran compartidas por su hermano Charles, un conocido escritor de la época. Así, en su famosa obra titulada *Parallèle des anciens et des modernes* (1668, 2.^a ed., 1692), y en su primer tomo cita casi literariamente las opiniones de su hermano⁸ presentando la belleza de las proporciones como arbitraria, y sólo basada en la costumbre, por oposición a la belleza natural y positiva que gusta siempre, independientemente del uso y de la moda, y que corresponde a todos los gustos, países y tiempo. Así, también para éste eran ejemplos de belleza natural la suntuosidad de la construcción y la impecabilidad de su ejecución, pero al expresar esta concepción Charles Perrault empleó dos nuevos términos diciendo que la belleza arbitraria se funda en la convención (*convention*), y que gusta «por contagio» (*contagion*) de la belleza natural a la que está tan unida.

La disputa entre Blondel y Perrault, entre la tradición y el nuevo subjetivismo, no culminó en un compromiso entre ambas concepciones, pese a que Blondel hizo ciertas concesiones desistiendo del rígido objetivismo de sus antecesores, y que el subjetivismo de Perrault fue más moderado que el de sus partidarios. La paradoja de esta disputa estriba en que Blondel, preconizando la doctrina clásica, construía obras barrocas y manieristas (como el pórtico de St. Denis, en París) mientras que Perrault, combatiendo la misma, levantaba obras clásicas, lo que constituye una prueba más de que la teoría no siempre concuerda con la práctica.

7. *La postura de Le Clerc.* Sébastien Le Clerc (1637-1714), ingeniero de profesión, fue grabador de la corte de Luis XIV, miembro de la Academia de Pintura y Escultura (ya desde 1672), y profesor de perspectiva, publicando en 1679 un *Système de la vision* y siendo también autor de los grabados para el libro de arquitectura de Claude Perrault. Poco antes de su muerte escribiría además un tratado de arquitectura (*Traité d'architecture avec des remarques et des observations très utiles*, 1714), pues los contactos personales con Perrault le permitieron conocer sus concepciones, y siguiendo al maestro escribiría que la belleza de los órdenes arquitectónicos es «arbitraria», porque no hay prueba alguna de que éstos deban ser tal como son y no otros distintos. Pues si dichos órdenes formaran una belleza de carácter objetivo (belleza «positiva», como la llamaba Perrault), habría conformidad al respecto entre los arquitectos, cosa que no hay. Cada cual construye, pues, según lo dictan su gusto y su talento. Toda esta argumentación coincide fielmente con la de Perrault, pero al final Le Clerc añade que entre las diversas proporciones hay algunas que gustan más que otras, y que por ello son generalmente aprobadas⁹.

Esta opinión diverge muy poco en realidad de lo que afirmara Blondel, con lo que finalmente resulta que Le Clerc se expresaba en los términos de Perrault pero pensando como Blondel, lo que constituye un testimonio más de que la postura subjetivista no contó con la aprobación inmediata.

8. *La postura de Briseux.* Charles Étienne Briseux (1680-1754), famoso arquitecto en su tiempo, autor de un *Traité complet d'architecture* y un *Traité du beau*

essentiel (1752) y perteneciente a una generación más joven que la de Perrault y Blondel, defendió la concepción tradicional de este segundo, combatiendo punto por punto las tesis de Perrault⁹.

a. Los productos del arte, al igual que los de la naturaleza, están sujetos a principios y deben su belleza a la observación de los mismos¹⁰. Dichos principios conciernen especialmente a las proporciones, que son la fuente principal de la belleza en la arquitectura, puesto que introducen en ella la noción de orden. Al contrario de lo que opinara Perrault, las bellas proporciones (y sólo ellas) han de gustar siempre, y todas las demás cualidades de la arquitectura sólo gustan cuando van unidas a éstas primeras.

b. Las cosas bellas, y entre ellas las obras arquitectónicas y las buenas proporciones, no sólo gustan a las personas que son conscientes del porqué¹¹. Así, los hombres incultos se contentan con el placer proveniente de sencillas sensaciones, mientras los más cultivados intensifican su placer gracias a las investigaciones y discusiones que realizan. No obstante lo cual, incluso el placer de aquellos que desconocen las causas del mismo dimana de la observación de las reglas y de la aplicación de proporciones perfectas en el arte.

c. La disputa entre ambos arquitectos iba aún más lejos: ¿está el mundo visible sujeto a las mismas leyes que el audible? Si es así, la arquitectura tiene las mismas bases objetivas y matemáticas que la música. Briseux estaba convencido de que así era, mientras que Perrault negaba rotundamente dicha tesis.

d. Perrault creía que en la arquitectura ocurre lo mismo que en el arte del buen vestir, es decir, que deciden en ella sólo el buen gusto, el uso, la costumbre y la moda. Briseux, por su parte, rechazó esta comparación, que calificó de humillante y ofensiva para la arquitectura.

9. *La originalidad de Perrault*. Estriba en señalar la condición subjetiva de lo bello y en concebir la belleza como resultado de una asociación de imágenes, o sea, del modo que en el siglo XIX lo hará Fechner, cuya tesis será considerada como una gran revelación. Asimismo, tiene gran mérito la valoración de las dos clases de lo bello realizada por Perrault. Este autor tenía en menor estima la belleza objetiva, o natural, por ser accesible a todos y banal por tanto. Apreciaba más, en cambio, la belleza arbitraria, dado que sólo en ella se revelan el gusto e ingenio del artista. Cuando una cosa es objetivamente bella, ésta habla por sí misma, mientras que si carece de belleza objetiva, será el artista quien deba hablar por ella; el artista tiene, pues, que convencer a los demás de que dicha cosa es bella, y es ahí donde empiezan sus auténticas posibilidades. El papel del artista no consiste por ello en repetir la belleza natural, sino en completarla con la otra, con la arbitraria belleza que creara. Cuando la cosa es bella por sí misma, el artista no es en nada necesario, mientras que el título de gloria del artista es hacer aquellas cosas que no lo eran antes. La suya era así una evaluación contraria a la tradicional, que aspiraba a que en el arte todo fuera necesario y no arbitrario.

10. *Perrault como arquitecto*. La teoría de Perrault, revolucionaria para la historia de la estética, fue formulada tan sencilla y claramente que no precisa comentario alguno; pero en cambio sí precisa de comentario la persona del autor.

La fama de Claude Perrault no se debe a sus concepciones estéticas sino a su

⁹ R. Wirtkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949.

obra arquitectónica, por ser, como hemos señalado, el arquitecto del Louvre^h, y creador de su magnífica columnata (1663-1670). Pero este mérito de Perrault ha sido puesto en duda, expresándose la suposición de que dicha columnata fuera obra del arquitecto François d'Orbay'.

El que esta duda sea justificada o no depende de qué se entienda por «creador» del edificio. La situación existente al levantar el castillo parisiense pudo engendrar realmente falsas opiniones acerca de su creador, ya que la construcción era dirigida por un grupo de especialistas denominado *Le Conseil des bâtiments* que obraban en conjunto, sin que se revelasen los nombres de quienes lo formaban. En semejantes situaciones suelen sacar partido personas de renombre a las que se suele atribuir el trabajo de los demás, y el nombre de los Perrault era ya entonces conocidoⁱ. Así, los cuatro hermanos ocupaban importantes posiciones en la vida administrativa, científica y literaria del país, y especialmente Charles era íntimo colaborador del poderoso ministro Colbert. Los talentos que se dieron en esta familia eran muy diversos, siendo Claude el más polifacético de los hermanos, pues era médico, físico, constructor de máquinas, latinista y arqueólogo. ¿Fue también arquitecto? En la portada de su traducción de Vitruvio sólo dice: doctor en medicina y miembro de la Academia de Ciencias (naturales). No obstante lo cual, desde 1667 cobraba del rey un salario por sus trabajos arquitectónicos, y posteriormente, en el siglo XVIII, se decía de él que «había nacido arquitecto», lo que podría significar que tenía más talento que formación profesional en esta disciplina. Efectivamente, nunca cursó estudios arquitectónicos, pero tenía grandes conocimientos librescos y se había formado en la obra de Vitruvio.

Probablemente Perrault no dirigió la construcción del Louvre (lo pudo haber hecho d'Orbay) ni tampoco realizó la documentación técnica (que tal vez fue obra de Le Clerc), pero parece imposible que se le atribuyese la construcción del Louvre sin fundamento alguno; lo más probable es que fuera suya la concepción misma de la enorme columnata, clásica y austera. Y en este caso, esto es lo más importante, pues to que era la primera construcción en la Francia del siglo XVII que ostentaba estas formas, sin reminiscencias gótico-renacentistas (tan duraderas en este país) y sin elementos barrocos. ¿Cómo pudo Perrault llegar a esta concepción? La inspiración provenía probablemente de Vitruvio, y el impulso de Colbert, quien exigía una arquitectura clásica y poderosa, a la medida de la potencia del país. Además, incluso en el caso de que Perrault no hubiera sido el autor del proyecto, habría que rectificar el capítulo de la historia de la arquitectura a él dedicada, y no el de la historia de estética, ya que su posición en ésta es incuestionable.

11. *La influencia ejercida por Perrault.* Con su traducción de Vitruvio, con su libro sobre los órdenes clásicos arquitectónicos, así como con la columnata del Louvre (en el caso de que el proyecto fuese suyo), Claude Perrault ejerció una influencia considerable, causando un cambio en el gusto de los especialistas. Así, afectó a la arquitectura, participando de las aspiraciones de Colbert a que triunfara el gran estilo clásico, y al tiempo, gracias a su teoría de la arbitrariedad en el arte, contribuyó

^h L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture française*, vol. II, v. I.

ⁱ A. Laprade, *François d'Orbay*, en la serie: *Les grands architectes*, especialmente capítulos II y IV, y apéndices A y C.

^j A. Hallays, *Les Perrault*, 1926.

a que se divulgara y ganara adeptos la idea de libertad y licencia artística, preparando el terreno para la irregularidad del rococó que, una vez terminado el período clásico, dominaría el arte del siglo XVIII.

La concepción subjetivista de lo bello no era desconocida en el pensamiento estético moderno, al menos desde Bruno y Descartes, y no obstante, hasta Perrault, había sido tratada como cuestión secundaria y marginal. Además, el problema sólo era planteado por filósofos, y gracias a Perrault, que le prestó mucha importancia, entraría ya en la teoría del arte alcanzando a los círculos artísticos.

Así, pues, Perrault afectó no sólo la práctica arquitectónica, sino también a su teoría y, mediante ésta, a la estética toda. Su paradójica concepción, que rompía con los esquemas tradicionales, tuvo una acogida inesperada, presentándola como suya —sin citar a su autor ni la fuente, como si la tesis fuera tan natural que no hacía falta recurrir a ninguna autoridad— y André y Crousaz, autores de los dos tratados estéticos más importantes del principio del siglo XVIII. Y tampoco mencionan a Perrault otros escritores dieciochescos, que escribían cuando la estética subjetivista y relativista (que en la centuria anterior había sido considerada como una paradoja) ya se convirtió en la concepción vigente. Por lo demás, se produjo una situación bastante singular, porque la estética del arquitecto Perrault echó raíces entre filósofos, psicólogos y estéticos, que comulgaban con su teoría, y en cambio los arquitectos y autores de tratados de arquitectura, tan abundantes en la primera mitad del siglo XVII (como Cordemoy, Briseux, Blondel Jr. y otros) permanecieron fieles a Blondel y a la tradición antigua.

X-1. TEXTOS DE LOS TEÓRICOS DE ARQUITECTURA DEL SIGLO XVII

F. BLONDEL, *Cours d'architecture*, 1675.

V. Partie, Livre V, ch. XIX, pág. 785

LA IDEA UNIVERSAL

1. Ne peut-on pas... assurer avec justice que les parties (d'un) Edifice disposées dans l'ordre, la situation, l'arrangement, la forme, le nombre, la proportion de leurs grandeurs et de leurs distances, leur figure, et enfin tout ce qui s'y est fait selon les règles véritables de l'Architecture, forment dans notre oeil, ou pour mieux dire, dans notre âme, cette unité des connoissances dans laquelle chaque partie trouve sa place et découvre la relation qu'elle a avec les autres sans les empêcher, et cette idée universelle qui nous fait voir, connoître et sçavoir en même temps et sans peine mille particularités différentes et qui par leur arrangement et la correspondance de leurs proportions engendrent ce que l'on appelle la Beauté ou ce Con-

1. No es posible [...] afirmar con justicia que las partes (de un) Edificio, dispuestas en el orden, situación, disposición, forma, número y proporción de sus tamaños y distancias, así como su figura y, en fin, todo cuanto se ha dicho según reglas verdaderas de la Arquitectura, formen en nuestro ojo, o por mejor decir, en nuestra alma, esa unidad de conocimiento en la cual parte halla su lugar y descubre la relación que tiene con las otras sin estorbarlas, y esa idea universal que nos hace ver, saber y conocer, a un tiempo y sin esfuerzo, mil diferentes particularidades, y que por su misma disposición y la correspondencia de sus proporciones engendran lo que se llama la Belleza, ese concierto Armónico que es fuente, origen y causa de todo el placer que recibimos.

cert Harmonique, qui est la source, l'origine et la cause de tout plaisir que nous en recevons.

F. BLONDEL, *ibid.*, pág. 786

2. (Le) plaisir que nous recevons de l'architecture avec celui que produisent divers autres arts, comme sont la Poésie, la Rhétorique, la Comédie, la Peinture, la Sculpture etc... est partout fondé sur le même principe.

F. BLONDEL. *Cours d'architecture*, 1675.
II et III Partie, Livre VIII, ch. X, pág. 169

3. Il est vrai que les goûts sont fort différents sur ce que l'on appelle Beau aussi bien dans l'Architecture et ses compagnes (c'est-à-dire dans la Sculpture et dans la Peinture) que dans les autres arts les plus spirituels: car il y en a qui ne veulent pas qu'il y ait aucune beauté réelle dans la nature. Ils assurent qu'il n'y a que l'accoutumance qui fasse qu'une chose nous plaise plus qu'une autre... Quelques uns ne trouvent rien de beau que ce qui plaît à plus de monde et à leur compte il suffit qu'un ouvrage, dans quelque temps que ce soit, donne de la satisfaction à la vue de ceux qui le regardent, pour mériter de l'approbation. D'autres au contraire (et je suis assez de leur sentiment), sont persuadés qu'il y a des beautés naturelles qui plaisent et qui se font aimer au moment qu'elles sont connues. Que le plaisir qu'elles donnent, dure toujours sans être sujet au changement; au lieu que celui de l'accoutumance cesse à la moindre d'une habitude différente. Qu'il est faux de dire que tout ce qui plaît soit toujours véritablement beau, quoi qu'il soit très véritable que tout ce qui est naturellement beau plaît toujours quand il est connu.

Ils disent que dans l'Architecture et ses deux compagnes, ainsi que dans

UN SOLO PRINCIPIO PARA TODAS LAS ARTES

2. (El) placer que recibimos de la arquitectura, junto con aquel que nos producen varias otras artes, como son la Poesía, la Retórica, la Comedia, la Pintura, la Escultura, etc., se halla también fundado en el mismo principio.

LAS COSAS BELLAS POR NATURALEZA GUSTAN A TODOS

3. Ciertamente que los gustos acerca de eso que llamamos Bello son muy diferentes, tanto en la Arquitectura y sus compañeras (es decir, en la Escultura y la Pintura) como en las otras artes más espirituales: pues algunos no consienten que exista belleza real en la naturaleza, asegurando que sólo es la costumbre la que hace que una cosa complazca más que otra... Otros sólo consideran bello aquello que complace al mayor número, y les basta que una obra, en cualquier época, haya dado satisfacción a la vista de quienes la contemplan, para que ya merezca su aprobación. Y otros al contrario (yo entre ellos) se encuentran convencidos de que existen bellezas naturales que nos gustan y provocan nuestro amor desde el momento en que nos fueron conocidas: que el placer que producen dura siempre, sin sujetarse al cambio, mientras el que procede de la costumbre cesa al menor indicio de alguna otra costumbre diferente; y que es falso decir que todo lo que gusta ha de ser siempre e invariablemente bello, aun cuando sea cierto que todo lo que fuere naturalmente bello complace siempre, tan pronto se conoce.

Y dicen además que en la Arquitectura y sus dos compañeras antedichas, es como en la Elo-

l'Eloquence, la Poësie, la Musique et la Dance même, il y a des choses qui posées dans un certain arrangement et dans une certaine proportion du tout au tout, du tout à ces parties, et des parties l'une à l'autre, engendrent cette unité d'harmonie qui fait que notre âme connoisse tout à la fois plusieurs choses différentes et sans peine; en quoi j'estime que consiste le véritable plaisir.

Et puisqu'il n'y a personne qui puisse donter de la douceur qui se trouve dans l'harmonie de la Musique, de la Poësie, de l'Eloquence et des autres arts, quoy qu'elle ne soit pas également goustée de tout le monde; n'ait néanmoins son fondement dans la nature (qui consiste peut-estre, en la conformité qu'elle peut avoir à notre tempérament). Pourquoi ne pent-on pas assurer, par la même raison, que nous ne trouvons la symmétrie agréable dans l'architecture, que parce qu'elle a du rapport à nostre constitution naturelle.

CLAUDE PERRAULT, *Ordonnance de cinq espèces de Colonnes*, 1683, préface, pág. 6

4. Il faut supposer qu'il y a deux sortes de beautez dans l'architecture, sçavoir celles qui sont fondées sur des raisons convaincantes, et celles qui ne dépendent que de la prévention. J'appelle des beautez fondées sur des raisons convaincantes celles par lesquelles les ouvrages doivent plaire à tout le monde, parce qu'il est aisé d'en connoistre le mérite et la valeur, telles que sont la richesse de la matière, la grandeur et la magnificence de l'édifice, la justesse et la propreté de l'exécution, et la symétrie qui signifie en français l'espèce de proportion qui produit une beauté évidente et remarquable.

cuencia, la Poesía, la Música y en la Danza incluso, hay cosas que dispuestas según cierto orden y en cierta proporción del todo al todo, del todo hacia sus partes, y aun entre las partes mutuamente, engendra la unidad de la armonía que hace que nuestra alma reconozca a la vez y sin esfuerzo varias cosas distintas, en lo cual me parece que consiste el placer verdadero.

Y puesto que ninguno podrá poner en duda la dulzura que se halla en la armonía de la Música, la Poesía, la Elocuencia y las restantes artes, aun siendo apreciada de todos por igual, no podrá ésta tener su fundamento sino en la propia naturaleza (fundamento que consiste probablemente en su misma conformidad con nuestro temperamento). Por cuya misma causa quizá nos sea posible asegurar que nos resulta agradable la simetría en el caso de la arquitectura, por cuanto tiene relación con nuestra natural constitución.

LA BELLEZA CONVINCENTE

4. Preciso es suponer que hay dos clases de belleza en la arquitectura, a saber las que se fundan en razones convincentes y las que no dependen sino de previa convención. Y llamo bellezas fundadas en razones convincentes a aquellas en las cuales las obras deben gustar a todo el mundo, siéndonos suficiente conocer su mérito y valor, como es el caso de la riqueza de la materia, el tamaño y magnificencia del edificio, la justeza y propiedad de su ejecución o también su simetría, lo que en francés significa esa clase de proporción que produce una belleza notable y evidente.

5. Or, j'oppose à ces sortes de beautez que j'appelle positives et convaincantes, celles que j'appelle arbitraires, par ce qu'elles dépendent de la volonté qu'on a eue de donner une certaine proportion, une forme et une figure certaine aux choses qui pourroient en avoir une autre sans estre difformes, et qui ne sont point rendues agréables par des raisons dont tout le monde est capable, mais seulement par l'accoutumance, et par une liaison que l'esprit fait de deux choses de différente nature; car par cette liaison il arrive que l'estime dont l'esprit est prévenu pour les unes, dont il connoit la valeur, insinue une estime pour les autres dont la valeur luy est inconnue, et l'engage insensiblement à les estimer également.

5. Mas ahora contrapongo a esa clase de bellezas que he llamado convincentes y positivas otras que llamo arbitrarias, porque dependen de la voluntad que se ha tenido de otorgar una cierta proporción, una forma y una figura determinadas a cosas que podrían tener otra distinta sin resultar deformes, y que además no nos resultan agradables por razones que todo el mundo es capaz de comprender, sino sólo por la costumbre y por cierta ligazón que establece el espíritu entre dos cosas de diferente naturaleza: pues es por medio de dicha ligazón como la estima del espíritu por aquello cuyo valor conoce insinúa otro tipo de estimación por aquello cuyo valor le es desconocido, animándolo así insensiblemente a estimarlo por igual.

CLAUDE PERRAULT. *ibid.*, págs. 10-12

LA ASOCIACIÓN DE IMÁGENES Y LA COSTUMBRE

6. Il y en a une même que la raison et le bon sens devroient faire paraître difformes et choquantes, et que l'accoutumance a rendu supportables... Toutes ces choses qui devroient déplaire, parce qu'elles sont contre la raison et le bon sens, ont été premièrement souffertes, parce qu'elles étaient jointes à des beautés positives; et elles sont enfin devenues agréables par l'accoutumance... La grande beauté d'une partie faisant aimer le tout l'amour de tout enferme celui des parties.

6. Incluso hay cosas que la razón y el buen sentido deberían hacer ver deformes y chocantes y a las que sin embargo la costumbre ha hecho soportables. [...] Todas estas cosas que deberían disgustar, por cuanto son contra razón y buen sentido, se soportan primero por ir unidas a otras bellezas positivas, y así, por la costumbre se hicieron agradables. [...] La extremada belleza de una parte nos hizo amar el todo, y así el amor del todo incluye el de las partes...

CLAUDE PERRAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, 1673, ed. Tardieu et Cousin, 1837, pág. 144

7. Ces proportions (des membres de l'architecture) ont été établies par un consentement des architectes qui, ainsi que Vitruve le témoigne lui-même, ont imité les ouvrages les uns des autres, et qui ont suivi les pro-

7. Las proporciones (entre los diversos elementos de la arquitectura) fueron establecidas por consenso de los arquitectos, que según testimonio de Vitruvio imitaron los unos las obras de los otros, siguiendo las proporciones elegidas por los primeros: mas no porque poseyeran una belleza

portions que les premiers avaient choisies, non point comme ayant une beauté positive, nécessaire et convaincante, et qui surpassa la beauté des autres proportions, comme la beauté d'un diamant surpassa celle d'un caillou, mais seulement parce que ces proportions se trouvaient en des ouvrages qui, ayant d'ailleurs d'autres beautés positives et convaincantes, telles que sont celles de la matière et de la justesse de l'exécution, ont fait approuver et aimer la beauté de ces proportions bien qu'elle n'eût rien de positif. Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croie pas, faute d'y avoir fait réflexion.

CHARLES PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1692, vol. I, pág. 138

8. Cette diversité des proportions assignée à chaque ordre marque bien qu'elles sont arbitraires et que leur beauté n'est fondée que sur la convention des hommes et sur l'accoutumance. Pour mieux expliquer ma pensée je dis qu'il y a deux sortes de beautés dans les édifices; des beautés naturelles et positives qui plaisent toujours et indépendamment de l'usage et de la mode; de cette sorte sont, d'estre fort elevez et d'une vaste étendue, d'estre bastis de grandes pierres bien lices et bien unies, dont les joints soient presque imperceptibles, que ce qui doit estre perpendiculaire le soit parfaitement, que ce qui doit estre horizontal le soit de mesme, que le fort porte le foible, que les figures carrées soient bien carrées, les rondes bien rondes et que tout soit taillé proprement, avec des arrestes bien vives et bien nettes. Ces sortes de beautés sont de tous les gousts, de tous les pays et de tous les temps. Il y a d'autres beautés

positive, necesaria y convincente, que superara la belleza de las restantes proporciones igual que la belleza de un diamante supera a la de un guijarro, sino sólo porque dichas proporciones se encontraban en otras que, teniendo por lo demás otras bellezas convincentes y positivas, como lo son la materia y la justeza de ejecución, hicieron aprobar e incluso amar la belleza de dichas proporciones, aun cuando ésta no poseyera por sí misma nada positivo. Y esta razón que hace amar las cosas por asociación o por costumbre se encuentra en casi todo cuanto gusta, aunque así no se crea por no reflexionarse sobre ello.

DOS CLASES DE BELLEZA

8. Esta diversidad de proporciones que se asigna a cada orden señala con claridad su carácter arbitrario, y que además su belleza no se funda sino en la convención humana y la costumbre. Y he de decir, por mejor explicar mi pensamiento, que en los edificios hay dos clases distintas de bellezas: unas que son naturales y positivas, y que por tanto gustan siempre, independientes del uso y de la moda, contándose entre ellas la gran altura y la vasta superficie, el estar construidas con grandes piedras bien lisas y ensambladas, cuyas juntas sean casi imperceptibles, el que aquello que deba ser perpendicular lo sea exactamente y que lo mismo suceda con lo que deba ser horizontal, que lo más fuerte sustente a lo más débil, que las figuras cuadradas se encuentren bien cuadradas y bien redondas en cambio las redondas y que todo se encuentre tallado limpiamente con las aristas netas y bien vivas. Esta clase de bellezas propias son de la totalidad de los gustos, tiempos y países. Mas hay otras bellezas que son sólo arbitrarias y que sólo complacen porque los ojos se habituaron a ellas, sin poseer más ventaja que haber sido preferidas frente a otras tan buenas como ellas, que nos hubieran gustado de igual modo de haber sido elegidas. De esta última especie son

qui ne sont qu'arbitraires qui plaisent parce que les yeux s'y sont accoutumés et qui n'ont d'autre avantage que d'avoir esté préférées à d'autres qui le valaient bien et qui auroient plu également si ont les eust choisies. De cette espèce sont les figures et les proportions qu'on a données aux colonnes: aux architraves, frises, corniches et autres membres de l'architecture. Les premières de ces beautés sont aimables par elles-mêmes, les secondes ne le sont que par le choix qu'on en fait, et pour avoir esté jointes à ces premières, dont elles ont reçu, comme par une heureuse contagion un tel don de plaire, que non seulement elles plaisent en leur compagnie, mais lors mêmes qu'elles en sont séparées.

S. LE CLERC. *Traité d'Architecture*,
1714. pag. 16

9. Si les ordres des colonnes avoient eu des beautez positives et bien connues, les architectes auroient été obligez de convenir entr'eux de leurs règles et proportions: mais ces beautez n'étant qu'arbitraires, puisqu'elles n'ont aucunes démonstrations constantes, ceux qui en ont traité, nous en ont tous donné de règles différentes, suivant leurs goûts et leurs génies. Cependant quoiqu'un même ordre puisse avoir des beautez différentes, néanmoins il est constant qu'entre ces diverscs beautez et proportions, il y en a qui plaisent davantage, et qui sont plus universellement approuvées.

C. F. BRISEUX. *Traité complet d'architecture*,
(publicado sin fecha ni paginación)

10. Les productions de la nature et les arts sont assujetties à des principes, de l'observation desquels naissent leurs beautés.

aquellas figuras y proporciones que recibieron las columnas, así como arquitraves, frisos y cornisas y otros muchos elementos de la arquitectura. Siendo de amar por sí mismas las primeras bellezas señaladas, y las segundas sólo por la elección que se practicó y por haber ido unidas a las primeras, de las que recibieron por un feliz contagio el don de complacer, por lo cual ya no gustan sólo en su compañía. sino también por sí mismas si se hallan separadas.

HAY PROPORCIONES UNIVERSALMENTE
APROBADAS

9. Si las órdenes de las columnas poseyeran unas bellezas positivas y conocidas, se habrían visto forzados los arquitectos a convenir sus reglas y proporciones entre ellos; mas como dichas bellezas no son sino arbitrarias, careciendo de ningún tipo de constantes demostraciones, los que han tratado de ellas han dado unos tras otros reglas diferentes de acuerdo con su genio y con sus gustos. No obstante lo cual. y aunque un mismo orden pueda tener bellezas diferentes, aún será constante que entre diversas reglas y proporciones haya unas que gusten más que otras y sean en consecuencia. con mayor generalidad, las aprobadas.

LA BELLEZA ESTRIBA
EN LA OBSERVACIÓN DE LAS REGLAS

10. Las producciones de la naturaleza y de las artes están sujetas a principios de cuya observación nace su belleza.

C. E. BRISEUX, *ibid.*

DOS CLASES DE PLACER
QUE NOS DEPARA EL ARTE

11. Si l'âme n'a pas reçu d'instruction, elle se contente de goûter le plaisir par simple sensation; mais si elle a été éclairée par des préceptes, elle apprécie aussi le plaisir par examen et par discussion.

11. Si el alma no recibe una instrucción, deberá contentarse con degustar un placer de acuerdo con su simple sensación; mas si ha sido ilustrada por preceptos también aprecia el placer que nace de la discusión y del examen.



Los filósofos del siglo XVII —desde Descartes hasta Hobbes y Spinoza— afirmaban unánimemente que la belleza es subjetiva y relativa y, por tanto, se ocupaban poco de ella. En cambio era la belleza foco de interés para los teóricos de la poesía (desde Chapelain hasta Boileau) y de los teóricos del arte (desde Poussin hasta Bellori), quienes a su vez convenían en afirmar que la belleza es objetiva, universal y racional. Dicha unanimidad se empezó a tambalear hacia el final de la centuria, cuando Claude Perrault tomó parte en la concepción subjetivista de los filósofos. La teoría objetiva y racionalista había prevalecido durante varios siglos, pero ya empezaban a escasearle argumentos y partidarios, ganando cada vez más adeptos las posturas contrarias. Un factor secundario en este proceso fue el hecho de que las fuerzas políticas francesas, que habían tenido mucho interés en apoyar la doctrina absoluta del arte, una vez consolidado el poder absoluto del rey, ya no precisaban de los servicios del arte y permitían que éste siguiera sus propios derroteros.

Alrededor del año 1700 no hubo en la historia de la estética acontecimientos de especial importancia (como fue el caso de los años 1400, 1500 y 1600), salvo quizás algún fenómeno de cierta relevancia de los que se produjeron en Francia y en Italia, pues las estéticas inglesa y alemana sólo empezarán a desarrollarse en el siglo XVIII. Pero dichos fenómenos de relativa importancia no concernían a la teoría del arte y de la poesía, disciplinas que desde al menos dos siglos figuraban en primer plano, sino a la estética general; y ya no eran observaciones marginales, sino libros enteros dedicados a la estética, cuyos autores no fueron ni los artistas ni los teóricos del arte, ni tampoco los filósofos, surgiendo un tipo nuevo de escritores estéticos cuyos trabajos planteaban problemas de carácter general, abarcando a todas las artes y creando de este modo una estética general. Dichos libros empezarían a aparecer en el momento de intensificarse la discusión sobre el carácter objetivo de la estética, por lo que la disputa halló en ellos su reflejo. Sus autores tomaron, pues, en consideración las nuevas corrientes subjetivistas, tratando al tiempo de defender la doctrina objetiva clásica. En este sentido, las posturas de estos autores tuvieron un carácter transitorio entre el pasado y el futuro de la estética. Concretamente, entre los autores de dichos libros, publicados alrededor del 1700, y portavoces de posturas de compromiso en un intento de reconciliar ambas corrientes, destacan tres franceses.

1. LA ESTÉTICA DE LOS FRANCESES

Estos tres autores franceses fueron André, Crousaz y Du Bos^a siendo dos de ellos sacerdotes y otros dos diplomáticos, ya que Du Bos fue tanto lo uno como lo otro. Pero el nivel de sus trabajos no es excesivamente elevado, siendo inferior el de André, algo mejor el de Crousaz y el mejor de los tres el de Du Bos.

1. ANDRÉ

Yves-Marie André (1675-1764), jesuita y autor de un *Essai sur le Beau* (1715), es un autor bastante representativo de la generación en torno a 1700. Considerado como cartesiano, fue amigo de Malebranche, sin que estos contactos se reflejasen en su estética, y su postura es parecida a la de Nicole; consciente de la variabilidad de los gustos y de la relatividad de los juicios estéticos, trató de salvar cuanto podía del tradicional objetivismo clásico.

1. *Tres clases de lo bello.* «Aquello que gusta en España no suele gustar en Francia. Y dentro de las fronteras de nuestro país, un orador o poeta que ha entusiasmado a las provincias, a veces en París se ve decepcionado; lo que ha tenido éxito en París es rechazado en la corte, y en la propia corte hay opiniones dispares que cambian de la noche a la mañana.»

No obstante lo cual, André no deducía de ello que la belleza fuera relativa y subjetiva del todo, resolviendo el problema con la ayuda de diferenciaciones conceptuales. Así, sostenía que hay tres clases de belleza de las que sólo una es relativa y subjetiva. Existe, pues, una belleza esencial (*beauté essentielle*), independiente de cualquier decisión, incluida la divina; una belleza natural independiente de la opinión del hombre; y, finalmente, una belleza establecida por el hombre, que es arbitraria, hasta cierto punto (*arbitraire*)¹. Con lo que sólo esta última es subjetiva, relativa, variable, convencional y habitual, siendo su ejemplo más evidente los trajes y las modas, así como las diversas *manneras* de los artistas. Una hermosa fisonomía o una bella figura son, en cambio, ejemplo de la belleza natural. En la arquitectura, la verticalidad de las columnas, la *symmetria* del edificio, el paralelismo de las plantas, la elegancia del diseño, la unidad de la composición, son elementos de la belleza esencial o natural, independientes del arquitecto. Y en cambio las proporciones y los órdenes arquitectónicos son convencionales, por lo que el arquitecto puede elegir entre ellos, cosa que André había aprendido directamente de Perrault.

En suma, André creía que finalmente yerran aquellos que afirman que toda belleza depende de los gustos, la educación, los prejuicios, los caprichos e imaginación de los hombres, porque toman en cuenta sólo una parte de la belleza, que es la belleza arbitraria.

Pero André no fue el primero en señalar la existencia de dos tipos de belleza—objetiva y subjetiva—; su única idea original es la distinción de dos clases de belleza objetiva: esencial y natural. ¿En qué difieren estas dos bellezas? André cita como ejemplos de belleza esencial la verdad, honestidad, orden y decencia (*le dé-*

¹ T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française*, 1920.

cent)² y como ejemplo de belleza natural la hermosura del hombre, diciendo que las dos son como el cielo y la tierra, lo que no parece una comparación demasiado acertada. Tal vez sería más adecuado decir que la diferencia entre ellas es la misma que entre la belleza moral y la sensible, o entre la idea abstracta de lo bello y la belleza concreta.

En otra ocasión, al intentar explicar en qué consiste la belleza (puesto que es algo más que una convención) André afirma que consiste en el *decorum* y el *modus*, es decir, en la adecuación y la medida, lo cual es una respuesta sumamente tradicional y clásica. Así, exige —como antaño lo hiciera Horacio— adecuación en todo: que las palabras, ideas y acciones sean adecuadas al que habla, piensa y actúa, así como al tiempo, lugar y circunstancias. Y lo mismo dice de la medida, exigiendo también su presencia en todo, incluso en la medida misma y en la belleza³. Los adornos sirven, pues, a la belleza, pero no su exceso; los colores vivos son bellos, pero no los demasiado vivos. André está convencido de que el exceso de belleza puede afear la cosa, y hasta llega a decir —dejándose llevar por las tendencias barrocas— que «el exceso es más contrario a la medida que la escasez».

2. *Diferenciaciones conceptuales.* Las diferenciaciones conceptuales eran un instrumento característico de la época y de la aspiración a alcanzar un compromiso. Así, la distinción de tres clases de lo bello era de carácter general, mas no la única de las realizadas por André, quien además distinguía entre la belleza de los cuerpos y de las mentes (aunque creía que ambas son perceptibles por la razón); entre la belleza de las imágenes (*images*), sentimientos y movimientos²; y entre belleza visual, musical, literaria (*beauté des pièces d'esprit*) y moral. Buscando ejemplos y argumentos, recordó cómo Hesíodo y los himnos órficos habían caracterizado a las tres Gracias: Aglaia personificaba el esplendor (*le brillant*), Eufrosine la dulzura y Talía la frescura. Para André éstas eran al tiempo tres clases de lo bello. Mientras que la mayoría de los tratadistas de los siglos anteriores se empeñaba en contraponer la belleza con la gracia, él concebía la gracia como un tipo de belleza. Y otro tanto afirmaba con respecto a la grandeza, en cuyo caso la belleza también se dividía en dos, en gracia (*le gracieux*) y en grandeza (*le grand*).

Pero aunque el concepto de belleza esencial propuesto por André fuera dudoso, y su teoría de adecuación y medida muy desgastadas, el autor ocupa una posición de cierta relevancia en la historia de la estética por haber sido uno de los primeros que replantearon los problemas de la estética general y cuyas distinciones contribuyeron al desarrollo del léxico y terminología conceptuales.

II. J.-P. DE CROUSAZ

Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750) enseñó filosofía y matemáticas en Lausana, viajando a varios países en calidad de diplomático y preceptor de príncipes. Tras exponer sus concepciones estéticas en el *Traité de Beau* (Amsterdam, 1715), que fue uno de sus primeros trabajos, ya no volvió a los problemas estéticos, ocupándose más bien de cuestiones epistemológicas y metafísicas, y polemizando con Bayle y con Leibniz. Así, se ganó una reputación de hombre que carece de ideas propias pero que es muy hábil compaginando las ideas de los demás, cosa que se hace patente también en su estética.

1. *Unidad en la diversidad.* La disposición de Crousaz para hacer concesiones a favor del relativismo estético se pone de manifiesto ya en las primeras frases de su libro: «Cuando nos preguntamos qué es la belleza, no nos referimos a algo que exista fuera de nosotros, como un objeto aislado, como existen un caballo o un árbol». Y continúa: «Al decir "esto es bello", expresan con dicho término cierta relación que existe entre un objeto y ciertos sentimientos agradables o ideas de aprobación»⁴. Así, pues, Crousaz representa la postura del relacionismo estético, propia de los filósofos del siglo XVII que estaba terminando, y no de los teóricos del arte y de la poesía.

Mas dicha relación entre objeto y sujeto que llamamos belleza no está claramente determinada porque —según Crousaz— tiene dos variantes: o es cuestión de sentimientos o de evaluación⁴. El hombre experimenta en efecto dos clases de estados psíquicos, a saber, ideas y sentimientos (*idees et sentiments*)⁵; entre las primeras figuran las imágenes como, por ejemplo, las del triángulo, la casa o el pájaro; y entre los segundos ciertas sensaciones como las de los perfumes, el calor y el sabor. Las primeras son más definidas y mejor perceptibles, y los segundos conllevan mayores dosis de sensibilidad, resultando dominantes sobre la mente del hombre. Y ambos se llaman «bellos», pues tanto ciertas imágenes como ciertas sensaciones pueden parecerse bellas. Mas las cosas bellas que pertenecen a la esfera de las imágenes, aunque no nos afecten sentimentalmente, pueden causar nuestra aprobación; en cambio, las que pertenecen a la esfera de las sensaciones nos afectan sentimentalmente, causándonos placer, mas no nuestra aprobación. De modo que algunas cosas bellas causan placer, y aprobación las otras; unas agradan al intelecto y otras al corazón (como se decía entonces); unas son percibidas como placenteras, y otras positivamente evaluadas. *Il y a beauté et beauté, il y a plaisir et plaisir*, hay diversas bellezas, del mismo modo que son diversos los placeres deparados por ellas⁶.

Igual que la de André, la estética de Crousaz fue una estética de diferenciaciones y compromisos. Pero la distinción entre la belleza percibida y la evaluada, entre la belleza de las impresiones y las imágenes, era un problema secundario para el autor. Por ello eliminó a la primera de sus disquisiciones estéticas en tanto que subjetiva y accidental, defendiendo (como el padre André) cierta objetividad de la belleza, que dividió en dos partes, cediendo una a sus adversarios y convirtiendo la segunda en una especie de fortaleza. Así, explicó en qué consiste la belleza objetiva, la de las imágenes, concertándola en la diversidad, si además hay en ella unidad. Dicha combinación de diversidad con unidad se manifiesta de tres maneras: como regularidad, como orden y como proporción, y todos estos elementos «inevitavelmente gustan a la razón y de verdad son dignos de nuestro amor». Pero en el fondo, dichos tres elementos podrían abarcarse con el solo concepto de proporción.

No eran las suyas ideas nuevas; ya desde la Antigüedad había la proporción sido el concepto primordial en la teoría de lo bello, y el terceto de «regla, orden, proporción» había sido una fórmula corriente a partir de Agustín. En cambio, era relativamente nueva la combinación de diversidad con unidad, una fórmula definitoria de lo bello que en el futuro ganaría bastantes adeptos. No obstante lo cual, al desarrollar más detalladamente su teoría de lo bello, Crousaz se valió muy poco de su fórmula de «unidad en la diversidad», prefiriendo otra según la cual es bello lo que cumple con su designio. «La finalidad del cuerpo humano es vivir, actuar,

ser sano y cumplir con las órdenes del alma, y todo lo que contribuya a uno de estos cuatro objetivos contribuye también a la perfección del cuerpo y su belleza.» Y desde este punto de vista explicaba Crousaz, por ejemplo, las proporciones: cuando son perfectas, lo son biológica y no geométricamente.

Este escritor estaba convencido de que su teoría concordaba con las tesis de la estética tradicional: aquello que cumple con sus designios está también «conforme con la razón». En su argumentación recurría al gusto, pero creía que dicho gusto es bueno cuando evalúa la cosa del modo que la hubiera evaluado tras detenida reflexión de la razón misma.

2. *Una estética de compromiso.* Crousaz creía que su estética —al igual que la tradicional— era objetiva y racional, reconociendo las reglas universales, las formas más perfectas y la belleza de la regularidad. Pero aún así procedía del mismo modo que André, haciendo toda clase de concesiones y planteando condiciones y reparos^b con tal de no rendirse ante el subjetivismo. Así, decía que:

a. Es bella la regularidad, pero también lo irregular es necesario para poder apreciar la regularidad.

b. Admiramos la belleza racional, pero la belleza de la música y la poesía es tria, en alto grado, en un irracional *je ne sais quoi*.

c. Las cosas pueden ser bellas y al mismo tiempo no serlo, porque pueden ser percibidas desde distintos puntos de vista. E incluso cuando son hermosas pueden perder su hermosura si son usadas indebidamente: una bella mansión no nos va a satisfacer como residencia de un monarca.

d. El hecho de que algunas proporciones sean bellas no significa que otras completamente distintas sean feas. En realidad, la participación de las proporciones en la belleza es insignificante, no importando qué proporciones se escojan con tal de que sean consecuentemente observadas. Si ciertas proporciones parecen mejores que otras, es porque nos hemos acostumbrado a ellas, habiendo sido aplicadas en las obras más famosas (Crousaz repite así los ejemplos y razonamientos de Perrault).

e. Reaccionamos ante las cosas insípidas o incluso feas del mismo modo que reaccionamos ante las bellas cuando estas primeras corresponden a nuestros hábitos, nuestras pasiones o incluso nuestro amor propio. En el amor, las pasiones desempeñan un papel más importante que la hermosura y otro tanto ocurre con la necesidad de los cambios: las cosas nuevas nos causan reacciones semejantes a las cosas bellas. Crousaz creía que en los gustos del hombre hay infinidad de prejuicios y complicaciones que intensifican o disminuyen la belleza de las cosas. Y dado que la belleza produce sentimientos agradables, tenemos la inclinación a considerar como bellas cosas que nos agradan, en especial aquellas que nos amparan de lo molesto o del aburrimiento. Y esto es precisamente lo que hacen las cosas nuevas, variadas y grandes. La gran escala de la diversidad de la naturaleza es una de las razones por las que la consideramos bella.

f. Pero sobre todo las cosas son consideradas como bellas porque entretienen

^b Crousaz presenta su sistema de concesiones ante la teoría tradicional en el capítulo V, titulado *Difficultés* y en el capítulo VI. Las concesiones citadas a continuación en el párrafo a aparecen en la página 45; las del b, en pág. 295; c, en págs. 47 y 48; d, en pág. 51; e, en págs. 58-61, 72 y 76; y f, en pág. 301.

a los ojos y al oído, porque conmueven al corazón o porque complacen a la razón. Así, entretienen las cosas ornamentales, difíciles y rebuscadas, mientras que nos conmueven incluso las más sencillas'. En la oposición entre cosas difíciles y conmovedoras, Crousaz vuelve a contraponer cosas sutiles a cosas bellas, es decir, el gusto manierista frente al gusto clásico.

Puede resultar respetable el esfuerzo de este escritor, que cabalga entre dos épocas, por salvar de la tradición lo que de salvable había en ella, y por tratar de mejorar los conceptos heredados ideando distinciones, diferenciaciones y cláusulas. Y en ocasiones es admirable el acierto de sus generalizaciones, realizadas en base a un material sumamente incompleto, y muy ingenuo y erróneo. Así, por ejemplo, Crousaz creía que el color blanco «por naturaleza» es más bello que el negro, o que en el hombre no gusta una cabeza pequeña «porque sus órganos están muy apretados en ella».

III. DU BOS

Jean-Baptiste du Bos (1670-1742), teórico y sacerdote, es llamado a menudo el abbé Dubos. Éste tenía una formación teológica (bachiller en teología en 1691), pero el título de diácono sólo lo recibió en 1724. De joven ocupó cargos diplomáticos más que eclesiásticos; así, a partir de 1696 viajó en misiones diplomáticas a Hamburgo y a varias cortes italianas, a Londres, a La Haya, a Bruselas y a Neufchâtel; y ya en 1710 participó en las negociaciones del tratado de Utrecht. Al mismo tiempo realizó investigaciones de carácter científico, principalmente sobre historia de la Alta Edad Media, siendo miembro de la Academia Francesa desde 1720, y desde 1723 su secretario. En cuanto a su obra más importante, es un libro en tres volúmenes sobre el nacimiento de la monarquía en Gales (1734), que contiene varias ideas importantes, posteriormente desarrolladas por Fustel de Coulanges. En lo que respecta a la estética, publicó en 1719, como obra anónima, unas *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*, en dos volúmenes (unas 1.200 páginas en total), libro que gozó de mucho éxito, pues en vida del autor aparecieron otras dos ediciones (ya en tres tomos, en 1734 y 1743). En total, desde el siglo XVIII el libro tuvo 17 ediciones, habiendo sido escrito por Du Bos cuando ya era un erudito de gran experiencia artística; en cuanto a su fuente de inspiración, fue tanto la literatura francesa como Addison y Gravin.

1. *La teoría de Du Bos.* La obra de Du Bos, aparte de múltiples observaciones particulares, se centra en una idea principal cuyos elementos constitutivos son los siguientes:

- a. El hombre sólo experimenta placer cuando logra satisfacer sus necesidades.
- b. Dichas necesidades pueden ser de carácter intelectual y corporal.
- c. Una de estas necesidades es que la mente esté ocupada, porque de lo contrario se sentirá infeliz, entregándose al aburrimiento.
- d. Para evitar dicha situación la mente emprende diversas actividades que la conducen a dificultades y peligros⁸.
- e. Por tanto, es esencial que la mente pueda satisfacer la necesidad de estar activa de manera segura y no perjudicial, utilidad para la cual se ha ideado el arte⁹.
- f. Éste complace al hombre imitando la realidad; pero dicha imitación no aca-

rea los peligros que la realidad le depara, por lo que el placer que proporciona es un placer puro que no se paga con disgustos.

g. Puesto que el arte consiste en imitar y substituir la realidad, su contenido es tan importante como su forma.

h. Du Bos interpretó además el arte basándose principalmente en la poesía y la pintura, con lo que acercó estas actividades más de lo que había sido lo usual hasta entonces, separándolas al tiempo de las demás. Más tarde, empero, se dio cuenta de que también otras artes, como la escultura o la música, pueden interpretarse según su teoría, de modo que la suya podía funcionar como una teoría general del arte. Claro que la idea de Du Bos no era nueva: ya Nicole y Rapin, Crousaz y otros muchos escritores estaban convencidos de que el arte es un remedio contra el aburrimiento; no obstante, una cosa es concebir una idea generalizadora y otra el hacer de ella una teoría explicativa de todo un conjunto de fenómenos. Así, tras la grandilocuencia de la teoría del arte del siglo XVII, debía resultar chocante la sobria teoría de Du Bos, según la cual el arte no perseguía ni la grandeza ni la consolidación de las virtudes, sino sólo el entretenimiento y la diversión.

2. *Las concepciones heredadas.* Dentro de la nueva teoría de Du Bos era posible conservar muchos antiguos postulados, pues su autor seguía exigiendo del arte la verosimilitud, así como la observación de las reglas, la conveniencia y la alegoría. «La primera regla obligatoria para los pintores y poetas —dice Du Bos— es evitar todo aquello que no concuerde con la verosimilitud. La gente no se conmovirá ante acontecimientos que le parecen improbables» (*Réflexions* I, XXVIII).

a. Du Bos trató el problema de la probabilidad en el arte muy detalladamente, distinguiendo entre la probabilidad «mecánica» (consistente en su conformidad con la estática, con las leyes del movimiento y con la óptica) y la probabilidad «poética», que consiste en una cierta conformidad con la psicología y con la historia, y en proporcionar a la gente las pasiones correspondientes a su edad y dignidad, es decir, en todo aquello que los italianos llaman *il costume* (I, XXX).

Du Bos reclamaba verosimilitud incluso en la alegoría. Así, reprochó a Rubens colocar tritones en un cuadro que representaba a María de Médicis: si la composición precisaba de cuerpos desnudos hubiese sido más apropiado, según él, pintar unos galeotes (I, XXIV). Por ello, de las alegorías sólo aprobaba las antiguas, bien comprensibles para todos, que ya habían ganado su carta de «ciudadanía».

b. Además exigía que se observara el principio de la conveniencia, teniendo por indignante que un cuadro de Bandinelli representara a una mujer más alta que el hombre que estaba con ella, siendo además la mujer de la misma clase social que el hombre en cuestión (porque si fuera una reina, podría ser más alta; I, XXX).

c. Su admiración por lo antiguo era tan exacerbada que creía que Quintiliano había expuesto los problemas de las figuras poéticas y las metáforas de modo que no había nada más que añadir a su relación (I, 275).

d. Y también expresaba una altísima estima y admiración por el «balance de pintores», aquella pedantesca calificación numérica de los artistas propuesta por De Piles.

El conservadurismo de Du Bos tuvo empero sus límites, siendo el más importante el cuestionar la eficacia de las reglas y el carácter racional de los juicios estéticos. Así, sostenía que tanto la poesía como el arte afectan al hombre conmoviéndolo, y que dicha conmoción no es proporcional a la observación de las reglas por par-

te del poeta o del artista, lo cual significaba la ruptura con uno de los dogmas más arraigados de toda la teoría clásica.

3. *El mecanismo y el estilo.* Finalizaba la época de la obsesión por los parangones, y Du Bos ya no estaba dispuesto a especular sobre qué es superior, si la pintura o la poesía, el diseño o el color, creyendo que éstas eran cuestiones de gusto personal, como a unos les gusta más el champán y el vino español a otros. Y en cambio, subrayaba el carácter específico y los distintos efectos ejercidos por cada una de las artes respectivas. Así, los efectos de la pintura son más intensos que los obrados por la poesía, puesto que la pintura afecta a la vista y no se vale de signos artificiales (como hace el poeta). Las tragedias nos afectan más cuando son representadas que cuando son leídas, porque en la lectura cuesta más trabajo descifrar los signos convencionales, y el esfuerzo es cosa desagradable para todos. La lectura es difícil, y el escribir es fácil, pues al contrario del pintor, que tiene que aprender su profesión, el trabajo del literato es muy sencillo —asegura Du Bos—, lo puede hacer cualquiera^{10 y 10a}. Además, la literatura tiene ilimitadas posibilidades para escoger sus temas, a diferencia de la pintura, que debe atenerse a temas sencillos y conocidos si no quiere recurrir a las inscripciones, rótulos o explicaciones.

En realidad la pintura se compone de dos elementos o, mejor dicho, tiene dos niveles, *ordonnance* y *arrangement*, es decir, el pictórico y el poético. El pictórico sirve para representar correctamente las figuras y las luces, y el poético para hacer un cuadro verosímil y conmovedor. Pablo Veronés, por ejemplo, tenía una habilidad del primer tipo, mas no estaba dotado para la «poesía pictórica».

Parecido sentido ostentaba en la teoría de Du Bos la distinción entre el componente mecánico y el estilístico de la poesía (I, XXXV). «El mecanismo de la poesía consiste en ordenar y seleccionar palabras concebidas como sonidos carentes de sentido, mientras que el estilo percibe las palabras, desde el punto de vista de su significado, y es causa que éstas creen las imágenes y nos conmuevan.» Así, las mismas palabras que en la poesía crean imágenes y conmueven, en un estilo prosaico no causan efecto alguno (I, XXX). El ritmo y las rimas pertenecen, pues, a la mecánica de la poesía; las imágenes y metáforas, en cambio, al estilo poético. La concepción de Du Bos tendría hoy su equivalente en la distinción entre forma y contenido, y a la luz de su teoría —según la cual el objetivo del arte es entretener, conmover y absorber nuestra atención— el contenido era más importante que la forma, es decir, el estilo más importante que la mecánica.

De entre las restantes distinciones de Du Bos cabe señalar la de las cualidades del producto humano, que pueden ser esenciales y secundarias (*accessoire*) (I, XXIV): así, en la retórica, lo esencial es convencer al oyente y lo secundario gustarle, mientras que en la poesía sucede al contrario. La poesía puede, en efecto, enseñar a la gente, pero éste es sólo un efecto secundario. En la historia, en cambio, el estilo es cuestión de segundo orden, y la enseñanza es esencial. Era la suya una distinción muy sencilla, pero útil para aclarar numerosas disputas innecesarias sostenidas en el pasado.

4. *La psicología y la fisiología del arte.* Du Bos dedicó más atención que sus predecesores al receptor de la obra de arte y a su psicología. Así, en el terreno psicológico, más importante que la razón era —a su juicio— la conmoción, que entendía como criterio de buen arte: es bueno, pues, el arte que conmueve.

La psicología del arte de Du Bos era muy desarrollada si hemos de tomar en

consideración la época de su elaboración. Una es la psicología del oyente y otra la del lector; la reacción ante un mismo poema es distinta cuando lo leemos y cuando lo oímos recitar. Las experiencias de la primera lectura o las vívidas en el estreno de una obra son distintas a las sucesivas, pues ya no hay en ellas sorpresas ni intranquilidad, sino mayor concentración y capacidad de percibir lo leído o presenciado.

Además, todos los fenómenos psicológicos, la creación artística incluida, tienen un fundamento anatómico y fisiológico. El genio de los artistas radica así en una disposición oportuna del cerebro, en la buena constitución de sus órganos y en la calidad de su sangre, porque «los poetas y pintores no pueden inventar a sangre fría (*de sang froid*)»¹¹.

Y otro tanto ocurre con el público que recibe la obra: cuando nos gusta cierto género de pintura o poesía, este hecho no depende de nuestra razón sino del gusto; y el gusto depende de nuestra constitución, de las inclinaciones, del momento y del estado en que se encuentra nuestra mente. Nuestro gusto no cambia porque alguien nos haya convencido, sino porque en nosotros se ha operado un cambio¹².

5. «*Lugar pictórico*». Du Bos creía que la actitud del hombre hacia el arte está desprovista de toda clase de ilusiones, tantas veces señaladas por los teóricos, pues el hombre convive con la obra de arte, mas no se deja llevar por la ilusión de estar viviendo una realidad. «No vamos al teatro creyendo que de verdad vamos a ver a Jimena o a Rodrigo, sino que vamos preparados para ver lo que vemos realmente. El espectador conserva un sano juicio (*son bon sens*) aun cuando esté fuertemente conmovido» (I, XLIV). Lo mismo sucede con la pintura, en contra de lo que afirman las tantas veces repetidas anécdotas de las uvas pintadas y tomadas por verdaderas e historias parecidas. E incluso si alguien se deja llevar por la ilusión, ésta no es la causa del placer experimentado, porque el placer perdura aunque la ilusión haya ya desaparecido. El arte es un campo de ficción, pero no de ilusiones.

Por último, tomando como modelo la concepción de Corneille del «lugar teatral», Du Bos deduce la notable tesis de que —al igual que el escenario— también la obra pictórica (incluso paisajes) no constituyen un lugar real sino uno ficticio representado en el lienzo, es decir, que son sólo un «lugar pictórico» (*lieu pittoresque*). Las ideas de Corneille y de Du Bos eran así una ingeniosa interpretación de la difícil relación entre arte ficticio y mundo verdadero.

6. *El desarrollo del arte*. Entre las empresas relativamente originales de Du Bos figura su intento de explicar el desarrollo del arte tomando en consideración los factores materiales, al contrario de las teorías que «atribuyen a causas morales consecuencias producidas por causas físicas». Hay «países y épocas en que las artes y las letras no florecen, aunque las causas morales vengan influyendo activamente en su beneficio»¹³. A juicio de Du Bos, el factor más importante en el desarrollo es el clima (II, 142). Egipto, por ejemplo, debe su arte al clima. Du Bos creía que el arte nunca puede desarrollarse plenamente en una latitud inferior a los 24 grados y superior a los 52. Y Luis XIV, que en numerosas ocasiones dio pruebas de ser capaz de imponer su voluntad a la naturaleza, nunca había logrado imponérsela al arte, porque «las causas físicas no prestaron apoyo a las morales».

Du Bos se fijó también en otras peculiaridades del desarrollo artístico, como sus continuos avances y cambios y sus «mutaciones», por emplear un término más moderno, así como en la simultánea aparición en un solo país de varios grandes poetas, grandes pintores y grandes personalidades en general¹⁴. Y aunque sus observaciones

son acertadas, parece poco convincente aquella argumentación que trata de demostrar que el desarrollo de las artes depende de causas físicas.

Du Bos hizo también una observación evidentemente inspirada en Tácito: en la historia del mundo son inevitables ciertos giros que producen sucesivamente épocas de cultura y épocas de barbarie, avances y decadencia de las artes y ciencias, y esto se produce del mismo modo que «las revoluciones del Sol causan las sucesivas estaciones del año».

7. *Mérito de Du Bos.* No resulta difícil determinar los diversos errores y debilidades de la teoría de Du Bos, a pesar de tener a su disposición un material concerniente a la historia del arte más abundante que sus antecesores. Así, no admite la existencia de otro arte que el europeo: «Las artes liberales nunca han salido fuera de Europa», nos asegura (II, 146); los persas eran trabajadores, pero carecían de talento; el arte chino carece de pintoresquismo (II, 150).

Asimismo, Du Bos enuncia juicios bien extraños sobre el *decorum* y la alegoría. Pero todo ello son más bien defectos propios de la época que suyos personales, habiendo en cambio muchos argumentos que hablan en su favor: así, su elaboración de una teoría estética general, sobria y consecuente, o el gran énfasis puesto en los problemas psicológicos, o la importancia prestada a los valores emocionales; e igualmente la acertada inserción en las reflexiones estéticas de las cuestiones historicistas, o el tomar en consideración los factores de carácter físico en las creaciones artísticas. Pero no todas las conquistas de Du Bos habían sido iniciadas por él; ya Descartes había dado una explicación filosófica de la experiencia estética, Nicole veía el origen de la misma en las necesidades del hombre, y para Hobbes, el factor emocional era sin duda el más importante. No obstante lo cual, Du Bos desarrolló estas ideas con mayor exactitud y más sistemáticamente que sus predecesores, contribuyendo a que la estética abandonara las reglas abstractas del arte y la idea de belleza invariable, entrando de este modo en una fase nueva; Du Bos ya no era, pues, un defensor del pasado, como aún lo habían sido André y J.-P. Crousaz.

Y. TEXTOS DE ANDRÉ. CROUSAZ Y DU BOS

P. ANDRÉ, *Essai sur le Beau*, en *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne*, ed. Migne, 1856, pág. 853

1. Je dis qu'il y a un beau essentiel et indépendant de toute institution, même divine: qu'il y a un beau naturel et indépendant de l'opinion des hommes: enfin qu'il y a une espèce de beau d'institution humaine, et qui est arbitraire jusqu'à un certain point: trois propositions qui renferment tout mon sujet...

Mais comme le beau peut être considéré ou dans l'esprit, ou dans le corps, on voit assez qu'il faut encore le diviser par ses différents territoires:

TRES CLASES DE LO BELLO: BELLEZA ESENCIAL, NATURAL Y ARBITRARIA

1. Digo que existe una belleza esencial, independiente de toda institución, incluso la divina; que hay además una belleza natural, independiente de la opinión entre los hombres; y que hay en fin otra especie de belleza de institución humana que, hasta cierto punto, es arbitraria. Y estas tres proporciones abarcan este objeto en su totalidad...

Pero como lo bello puede ser considerado bien en el espíritu o bien en el cuerpo, fácilmente se percibe que es preciso dividirlo, según sus ámbitos diferenciados, en bello sensible y bello inteligible.

en beau sensible et en beau intelligible.

P. ANDRÉ, *ibid.*, pág. 882

2. La vérité, l'ordre, l'honnête et le décent voilà le beau essentiel que nous cherchons tout naturellement dans un ouvrage d'esprit. Le beau que nous appelons naturel, parce qu'il est fondé sur la constitution même de notre nature se divise en trois espèces particulières qu'il faut bien distinguer: le beau dans les images, le beau dans les sentiments, le beau dans le mouvement.

P. ANDRÉ, *ibid.*, pág. 918

3. Il y a dans la recherche du beau deux extrémités contraires à éviter, le défaut et l'excès. Dans le beau même il y a un modus à observer dans la recherche du modus... Il y a même un „excès du beau“, c'est-à-dire qu'un objet peut avoir un excès d'agrément qui le disgracie, déplaire par trop de charmes et par conséquent devenir laid en quelque sorte, à force d'être beau.

J. P. de CROUSAZ, *Traité du Beau*.
Amsterdam, 1715, pág. 7

4. Lorsqu'ils disent „cela est beau“, ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet avec des sentiments agréables ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire „cela est beau“, c'est dire j'aperçois quelque chose que j'approuve, ou quelque chose qui me fait plaisir. On voit par là que l'idée qu'on attache au mot Beau est double et c'est ce qui le rend équivoque. On s'embrouille faute de démêler ces deux significations.

BELLEZA DE LAS IMÁGENES, SENTIMIENTOS Y MOVIMIENTOS

2. La verdad, el orden, la honestidad y la decencia, he aquí la belleza esencial que naturalmente buscamos en las obras del espíritu. Y la belleza que llamamos natural, por cuanto está fundada en la propia constitución de nuestra naturaleza, se divide en tres especies particulares que es preciso distinguir: la belleza de las imágenes, la belleza de los sentimientos y la belleza del movimiento.

EXCESO DE LO BELLO

3. En la búsqueda de lo bello hay dos extremos contrarios que es preciso evitar: el exceso y el defecto. Y en lo bello en sí mismo hay que observar una medida, incluso en el buscar dicha medida. [...] Y aún existe un «exceso de lo bello», es decir, que un objeto puede poseer un exceso de atractivo que al final lo afea, o disgustar de algún modo por un exceso de encantos, convirtiéndose en consonancia en algo fco a fuerza de ser bello.

DOS SIGNIFICADOS DE LO BELLO

4. Al decir «esto es bello» expresan con dicho término cierta relación que existe entre unos objetos y ciertos sentimientos agradables o ideas de aprobación, llegando así al acuerdo de que sin decir «esto es bello», es decir que percibo cierta cosa que apruebo, o si no cierta cosa que me causa un placer. Aquí se patentiza que la idea que implica la palabra Bello es de carácter doble, cosa que la hace equívoca, y así uno se confunde a no ser que separe sus dos significados.

5. Je distingue deux sortes de perceptions: j'appelle les unes idées et les autres sentimens. Quand je pense à un cercle, à un triangle, à deux dizaines, à trois dizaines, à 5 à 8, à un oiseau, à une maison, je forme des idées. Mais quand je mange, quand je me place auprès du feu, quand j'approche une fleur de mon nez, les perceptions de Saveur, de Chaleur, d'Odeur... sont du nombre de celles que j'appelle de sentimens et non pas de simples idées.

Les idées occupent l'esprit, les sentimens intéressent le coeur, les idées nous amusent, mais les sentimens nous dominent. Ils s'emparent de nous, ils décident de notre sort et nous rendent heureux ou malheureux.

On exprime aisément les idées, mais il est très difficile de décrire ses sentimens.

5. Yo distingo dos clases de percepciones, llamando a unas ideas y a otras sentimientos. Cuando pienso en un círculo, en un triángulo, en dos o tres decenas, en una relación de 5 a 8, en un pájaro o en una casa me formo unas ideas. Mas cuando como, cuando me sitúo junto al fuego, o cuando acerco una flor a mi nariz, las percepciones de Sabor, Calor y Olor... pertenecen a aquellas que llamo sentimientos, y no simples ideas.

Las ideas ocupan el espíritu y los sentimientos interesan al corazón. las ideas nos divierten y en cambio los sentimientos nos dominan. Se apoderan de nosotros, deciden nuestra suerte y nos hacen felices o infelices.

Es fácil expresar nuestras ideas y es difícil en cambio describir sentimientos.

6. Une chose peut être reconnue pour belle quoi qu'elle ne plaise pas et par conséquent on ne définit pas bien le Beau par ce qui plaît. Mais quoique l'idée d'un objet ne soit accompagné d'aucun sentiment agréable, il peut arriver que l'on y découvre quelque chose qui mérite notre approbation, et qu'elle renferme des traits, auxquels on ne sauroit refuser de l'estime. Un des objets plaît donc, et ne plaît pas, il plaît à l'idée et ne plaît pas au sentiment. Au contraire, il y a des objets dont l'idée n'offre rien de louable, qui ne laissent pas d'exciter des sentimens agréables, des sentimens que l'on est bien aise d'entretenir, ce qui fait dire que ces objets plaisent sans être beaux. Il y a donc beauté et beauté; il y a plaisir et plaisir... Démêlons ce qui plaît à l'Esprit d'avec ce qui plaît au Coeur.

6. Una cosa puede ser reconocida como bella aun cuando no nos guste, por lo que, en consecuencia, no queda bien definido lo que es Bello como aquello que gusta. Pero aunque la idea de un objeto no venga acompañada de ningún agradable sentimiento, bien puede suceder que en ella se descubra alguna cosa que se merezca nuestra aprobación, mostrando ciertos rasgos a los que no es posible negarles nuestra estima. Así, existen objetos que gustan y no gustan, pues gustan a la idea pero no al sentimiento. Y al contrario, hay objetos cuya idea no ofrece nada de loable, y que aun así no dejan de excitar agradables sentimientos que nos produce gusto percibir; y por ello se dice que estos objetos gustan sin ser bellos. En consecuencia, hay bellezas y bellezas, placeres y placeres... Separemos, pues, bien lo que le gusta al Espíritu de aquello que le gusta al Corazón.

7. Il me semble qu'on doit distinguer deux choses: le pouvoir d'amuser l'oreille et celui d'émouvoir le cœur. On amuse mieux par des ornemens, par des suites qui surprennent et par des assemblages difficiles dont on admire l'exécution, mais pour l'ordinaire on s'empare plus sûrement du cœur en y allant par des routes simples.

J. B. DU BOS, *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1719. I Sec. 1, pág. 5

8. Les hommes n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit du besoin... Plus le besoin est grand, plus le plaisir d'y satisfaire est sensible... L'âme a ses besoins comme le corps et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s'épargner la peine d'être tourmenté.

J. B. DU BOS, *ibid.*, I, III, pág. 23

9. L'art ne pourroit-il pas trouver le moyen de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable?... Ne pourroit-il pas produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons et incapables de nous causer des peines réelles et des affections véritables dans la suite? La Poésie et la Peinture en sont venus à bout.

J. B. DU BOS, *ibid.*, II, pág. 21

10. Quant aux poètes, les principes de la pratique de leur art sont

7. Creo yo que se deben distinguir dos cosas: el poder de entretener al oído y el de conmover al corazón. Lo mejor para entretener son los ornamentos, las series sorprendentes y las difíciles concatenaciones cuya ejecución se admira, mas de ordinario se conquista con mayor certeza un corazón usando vías más simples.

TENER LA MENTE OCUPADA

8. Los hombres no poseen ningún placer natural que no sea producto de la necesidad. [...] Y cuanto mayor es la necesidad, más sensible es también el placer de satisfacerla. [...] El alma tiene ciertas necesidades, al igual que el cuerpo, y una de las mayores necesidades del hombre es tener ocupado el espíritu. Por cuanto el aburrimiento, que al punto sigue a la inacción del alma, es mal tan doloroso para el hombre que éste aprende a menudo los más penosos trabajos para ahorrarse la pena con que aquél le atormenta.

EL ARTE ES UN REMEDIO CONTRA EL ABURRIMIENTO

9. ¿No podría halar el arte el medio de separar las malas consecuencias de la mayoría de las pasiones respecto de lo que tienen de agradable? [...] ¿No podría producir objetos que excitasen en nosotros pasiones artificiales capaces de mantenernos ocupados desde el momento mismo en que las sentimos e incapaces de causarnos sufrimientos reales y afectos verdaderos como consecuencia? Poesía y Pintura lo han logrado.

ES FÁCIL SER POETA

10. En cuanto a los poetas, los principios de la práctica de su arte son tan fáciles de compren-

si faciles à comprendre et à mettre en oeuvre qu'ils n'ont pas même besoin d'un maître qui leur montre à les étudier.

J. B. DU BOS, *ibid.*, I, XI, pág. 66

10a. On avoit tort d'accuser le public de rigueur envers les poètes et d'indulgence envers les peintres. Il est tout autrement difficile d'être bon coloriste et dessinateur élégant que grand arrangeur de mots et rimeur exact.

J. B. DU BOS, *ibid.*, Sec. II, II, págs. 12/13

11. Je conçois que le génie de leurs arts (des peintres et des poètes) consiste en un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle se dispose à fermenter durant le travail... J'ai supposé que le sang de celui qui compose s'échauffait car les Peintres et les Poètes ne peuvent inventer de sang froid; on sait bien qu'ils entrent en une espèce d'enthousiasme lorsqu'ils produisent leurs idées.

J. B. DU BOS, *ibid.*, XLVI, I, págs. 683/84

12. La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend point de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poésie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, et notre goût dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes et de la situation de notre esprit. Quand notre goût change ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé de changer, mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement réel.

der y realizar que no tienen siquiera necesidad de un maestro que les enseñe a estudiarlos.

10a. Muy errado sería acusar al público de mostrarse riguroso con los poetas e indulgente con los pintores, pues es mucho más difícil ser un buen colorista y dibujar con elegancia que exacto rimador y ordenador de palabras.

EL TALENTO DEPENDE DE LA SANGRE Y DEL CEREBRO

11. Creo que el genio consiste en estas artes (las de poetas y pintores) en una afortunada disposición de los órganos del cerebro, una buena conformación de dichos órganos y por fin en la calidad de su misma sangre, que se dispone a fermentar en su trabajo. [...] Y he supuesto que la sangre de aquellos que componen sufre un calentamiento, por cuanto los Poetas y Pintores no pueden inventar a sangre fría, siendo sabido que entran en una especie de entusiasmo cuando producen sus ideas.

LOS GUSTOS NO DEPENDEN DE LA RAZÓN

12. Esa predilección por la que damos preferencia a una parte de la pintura sobre otra no depende en absoluto de nuestra razón, como tampoco la predilección que nos hace amar una clase de poesía prefiriéndola a otras. Dicha predilección depende de nuestro gusto, y nuestro gusto depende de nuestra organización, de nuestras presentes inclinaciones y de la situación de nuestro espíritu. Y cuando cambia nuestro gusto no será que nos convenzan de cambiarlo, sino sólo que se haya producido en nosotros un verdadero cambio.

13. a) Il est des pays et des temps où les arts et les lettres ne fleurissent pas quoique les causes morales y travaillent à leur avantage avec activité.

b) Les arts et les lettres ne parviennent pas à leur perfection par un progrès lent et proportionné avec le temps qu'on a employé à leur culture, mais bien par un progrès subit.

c) Les grands peintres furent toujours contemporains des grands poètes, et les uns et les autres véquirent toujours dans le même temps que les plus grands hommes leurs compatriotes.

13. a) Hay países y épocas en que las artes y las letras no florecen, aunque las causas morales vengán influyendo activamente en su beneficio.

b) Las artes y las letras no alcanzan nunca su perfección por un lento progreso proporcional al tiempo que se hubiera empleado en cultivarlas, sino más bien por un progreso súbito.

c) Los grandes pintores siempre han sido contemporáneos de los grandes poetas, y unos y otros vivieron siempre en la misma época que los más grandes hombres de su patria.

2. LA ESTÉTICA DE LOS ITALIANOS

En el siglo XVII, la actividad de los italianos en el campo de la estética y la teoría del arte fue menos profusa que la de otras naciones, siendo sus autores más relevantes Tesauro y Bellori. Hacia el año 1700 se produjo en este ámbito cierta animación, apareciendo al menos tres distintos escritores (Muratori, Gravina y Vico), que elaboraron y presentaron sus respectivas teorías estéticas. Todos ellos publicaron sus obras entre los años 1708-1709; uno de ellos fue bibliotecario, y profesores los otros; uno un gran historiador, otro un destacado juriconsulto y el tercero, el más eminente entre ellos, un modesto profesor de retórica. Y sólo este último —Vico— se ocupó profesionalmente de la teoría de la poesía, mientras que los otros lo hicieron al margen de sus respectivos estudios, mostrándose, sin embargo, muy competentes en la materia tratada^a.

I. MURATORI

Antonio Lodovico Muratori (1672-1750) fue un hombre extraordinario, que realizó un trabajo impresionante, sobre todo de carácter bibliotecario, archivístico, histórico y filológico. Oriundo del norte de Italia, pasó allí toda su vida, principalmente en Módena, donde trabajó como bibliotecario desde 1700, publicando dos voluminosas antologías de fuentes: los *Rerum italicarum scriptores*, *Antiquitates italicæ mediæ ævi*, y los *Annali d'Italia* (1744-1749), la primera historia de Italia de esta envergadura. Eclesiástico y famoso por su gran bondad, también escribió libros de temática

^a *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, vol. II: S. Caramella, *L'estetica di G. B. Vico: L'estetica italiana dall'Arcadia all'illuminismo*, 1959 (con rica bibliografía).

religioso-moral como la *Carità cristiana* (1723) y la *Filosofia morale* (1735). Así, a la vista de sus grandes obras, parece sorprendente que tuviera tiempo y ganas de ocuparse también de la estética; pero ya en 1706 editó su *Della perfetta poesia italiana*, en 1708 sus *Riflessioni sopra il buon gusto*, y más tarde, en 1745, trató de un tema semejante en *Della forza della fantasia*.

Lo que escribió Muratori sobre arte, especialmente sobre poesía, no era muy novedoso, pero constituía una clase de resumen de todo lo que se había dicho hasta entonces, de la estética de la poesía en particular. Muratori distingue, así, entre la poesía que está al servicio del placer y la que es útil para el hombre (es decir, entre la poesía autónoma y la subordinada a la filosofía moral y a la política). Asimismo, hace distinción entre la poesía que imita lo que realmente está en el mundo, y la que representa aquello que podría y debería ser, diferenciando, al modo antiguo, entre *il vero*, *il possibile* e *il probabile*. Así, exigía que la poesía lograra *perfezionare la natura*, haciendo distinción entre el adorno exterior y la belleza interior: el adorno exterior será la música del poema, y la belleza interior la luz de la verdad¹.

Además, Muratori distingue entre los efectos de la poesía ejercidos mediante contenido (*materia*) y los obtenidos mediante la forma (*artificio*): «en la poesía pueden gustarnos las cosas y verdades que imita, y junto a ellas la manera en que lo logra». En el arte distingue Muratori entre aquello que es obra del intelecto y lo que es obra de la imaginación o fantasía: el intelecto persigue la verdad, y la imaginación percibe el aspecto de las cosas sin penetrar en su verdad, siendo sin embargo un «privado arsenal y secreto erario de nuestra alma»². Luego distingue dos clases de buen gusto (*buon gusto*): universal y particular; y tres clases de verdad: la verdad científica, la artística y la poética, hablando en caso de «tres mundos diferentes». Aprecia también el intelecto de los poetas, no se olvida del furor poético ni de la *estasi della fantasia*. Y, a pesar de todo, cree que existe una belleza universal (*bello commune a tutte le nazioni*) y unas reglas obligatorias en el arte (*non essere impossibile il darne precetti*). Entre las cualidades (*virtù*) de la poesía enumera brevedad, claridad, evidencia, energía, novedad, honestidad, utilidad, magnificencia, proporción, disposición y probabilidad¹, lo que viene a ser una relación bastante completa aunque poco sistemática.

Todas estas tesis e ideas eran justas y perfectamente conocidas, si bien algunas de ellas precisaban revisión, pero ésta no se realizaría en vida de Muratori. No obstante lo cual, su trabajo tuvo una considerable importancia histórica, porque constituye tanto un resumen del pasado como un punto de partida para una rápida carrera que empezaría por aquel entonces. Luego Gravina y Vico, aunque contemporáneos de Muratori, ya participarían en el desarrollo de dicha carrera.

II. GRAVINA

Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) nació en el sur de Italia, y vivió en Roma a partir de 1689; célebre jurisconsulto, desde 1699 profesor de derecho civil en la Sapienza, y al mismo tiempo pionero de la cultura literaria, fue uno de los fundadores de la Academia romana de los Árcades (Arcadia) que pretendía combatir el «mal gusto» barroco en el arte y la poesía. Su principal obra, *Della ragion Poetica*, se editaría en 1708, si bien la primera versión de la misma, el *Discorso*, fue ya publicada en 1692 (bajo seudónimo).

1. *Delirio*. Parece que la tesis fundamental de Gravina es la convicción de que las pasiones dominan la imaginación del hombre, conduciendo la mente a un estado de éxtasis y fervor, a una parcial pérdida de control, a un apasionamiento al borde de la locura que el autor llama *delirio*³. Y dicho estado es causa de que la gente se comporte y hable sin sentido, y también de que sueñe con los ojos abiertos.

Y así son muy parecidos a dicho estado los efectos ejercidos por la poesía. En efecto, las imágenes poéticas no corresponden a la verdad, pero dado que se parecen a ella, nos afectan del mismo modo que la verdad, provocando pasiones semejantes, por lo que el *delirio* es consecuencia natural de la poesía. Además la poesía, con sus ideas nuevas, despierta e intensifica nuestras pasiones.

La poesía y el apasionamiento por ella suscitado no son nocivos, al contrario, Gravina cree que el *delirio* y *furor* son útiles en la «vida civilizada» (*vita civile*)⁴, no precisando de él los grandes intelectos, pero sí el vulgo ignorante, reacio a percibir la verdad directamente. El vulgo, pues, percibe la verdad sólo cuando ésta tiene un aspecto sensible (*aspetto sensibile*), y dicho aspecto se lo proporciona la poesía, aunque sea a costa del delirio. El poeta otorga cuerpo a los conceptos (*dà corpo ai concetti*), transformando las ideas en imágenes (*converte in imagini visibili le contemplazioni*), como *transformatore e produttore*. Así, a través de la poesía, ciertos gérmenes de verdad filosófica y religiosa penetran en la mente⁵.

Esta teoría del *delirio* coincidía con la antigua teoría del entusiasmo y el furor poético, pero ofrecía un análisis psicológico más detallado, definiendo la experiencia poética mediante el apasionamiento, el máximo deleite e incluso un exceso del deleite. E. A. Poe, aunque no comulgara con esta teoría, la citará en su famoso *Poetical Principle*: «Cuando la poesía o la música (esta forma más conmovedora de la poesía) nos arranca lágrimas, no es por exceso de deleite como afirmara el abate Gravina, sino por aquella aguda e impaciente tristeza de que seamos incapaces de percibir en su totalidad, aquí en la tierra, de inmediato y para siempre, aquella frenética y divina alegría de la que conocemos —gracias a la poesía y a la música— sólo unos breves y fugaces reflejos».

2. *Relación entre poesía y filosofía*. En el tratado *Della tragedia* expone Gravina su concepción concerniente a la génesis de la poesía⁶. Primitivamente, la poesía tenía una forma distinta a la que ha adquirido con el tiempo; en sus orígenes, toda la creación del hombre, todo su pensamiento, tenía forma poética. Los primeros pensadores, queriendo ganarse al pueblo, empleaban métodos de los que ahora se sirve el pueblo mismo: la dulzura de las canciones y la forma versificada, gracias a las cuales las enseñanzas penetran más profundamente en el corazón. Por esta razón, los primeros pensadores, los fundadores de la civilización, fueron al tiempo filósofos, poetas y músicos. Ésta fue la forma primitiva de la civilización y aún la más perfecta, según afirma Gravina. Con el tiempo, estos tres caminos se separaron, lo que resultó funesto para todos: al filósofo sin poesía o al poeta sin música les es ya muy difícil afectar a la gente. Pero estas ideas sobre la filosofía de la historia, especialmente las referentes a la relación entre poesía y filosofía, serían luego desarrolladas y profundizadas por Vico, compatriota y amigo de Gravina.

III. VICO

Giambattista Vico (1668-1744) fue durante cuarenta y cinco años (desde 1699 hasta su muerte) profesor de retórica en Nápoles, pero sus contemporáneos no se interesaron por su doctrina, no percatándose de su originalidad, tan admirada y estimada posteriormente. Vico vivió así al margen de las grandes corrientes, sin contactos con los grandes de su tiempo e ignorado por ellos. Ya en su tratado *De nostri temporis studiorum ratione* (impreso en 1709), donde demuestra la superioridad de la metodología de la enseñanza y del saber moderno sobre los antiguos, expone prácticamente la totalidad de su estética. Después, hasta su muerte, continuó trabajando en esta obra, redactando y publicándola de nuevo, pero permaneciendo fiel a sus tesis originales. Así, editó dos versiones de esta obra bajo el título de la *Scienza nuova*: la llamada *Scienza nuova prima* (1725) y la *Scienza nuova seconda* póstumamente publicada (en 1744). Además, en 1723 elaboró una *Ciencia nueva en forma negativa* que quedaría inédita. En sus aspectos conceptuales fue un pensador muy moderno para su tiempo, y en su doctrina los problemas estéticos figuraron siempre en primer plano.

Incomprendido en su época, tendría que esperar hasta el siglo XIX para que se apreciara la profundidad y originalidad de su doctrina. La primera edición de sus obras completas (en cuatro volúmenes), de los años 1818-1823 fue seguida por muchas otras, siendo la más completa una edición en ocho tomos, preparada por B. Croce, G. Gentile y F. Nicolini (1914-1941).

1. *Relación entre filosofía y poesía.* En su obra fundamental Vico se pregunta si existe algún antagonismo entre la poesía y la ciencia. Y su respuesta es negativa, puesto que ambas aspiran a la verdad y ambas eluden lo accidental para captar lo duradero de las cosas. La diferencia entre ellas reside en el hecho de que el científico se vale de una reflexión abstracta y el poeta de ejemplos concretos. En numerosas ocasiones, el poeta se aleja de las verdades corrientes con el fin de alcanzar una verdad profunda; y hasta se sirve de la ficción y la falsedad, pero esto lo hace con el único objetivo de ser «en cierto sentido más verídico»⁷.

La idea de que la poesía descubre la verdad más profunda fue la tesis principal de la doctrina de Vico a la que el autor volvió continuamente. Y para explicarla, creó toda una teoría filosófica de la historia donde trató de justificar cómo la humanidad ha ido creando su visión del mundo y el papel que en este proceso han desarrollado los poetas.

En una de las primeras versiones de la *Scienza nuova* (la del año 1725) Vico contraponen los metafísicos a los poetas: «nunca ha ocurrido que un mismo hombre fuera al mismo tiempo un gran metafísico y un gran poeta»^b. Pero en la *Scienza nuova* del año 1744 ya no habla del antagonismo entre ambos, sino que, al contrario, afirma que los poetas han tenido su participación en la metafísica, y que además, en la primera fase de la misma, la aportación de los poetas ha sido mayor que la de los filósofos. Pero en contra de lo que pudiera parecer, no fue éste un cambio de opinión por parte de Vico, sino un cambio terminológico. Al principio Vico usaba el término «metafísica» en un sentido restringido, para designar únicamente los abstractos conceptos filosóficos, y más tarde entendía por «metafísica» toda clase de con-

^b *Scienza Nuova*, 1725, pág. 180.



55. GIOVANNI VINCENZO GRAVINA
Grabado del s. XVIII.



56. GIOVANNI BATTISTA (GIAMBATTISTA) VICO
Grabado de F. Sesone, s. XVIII.

cepciones generales, abarcando también con esta noción las concepciones poéticas que no se valen de conceptos sino de imágenes.

2. *La metafísica de los poetas.* La sabiduría de los poetas, su metafísica poética⁸, fue la primera sabiduría de la humanidad; y no era la suya una sabiduría racionalizada, porque los primeros hombres no eran capaces de concebir abstracciones. En cambio, estaban dotados de una enorme sensualidad y de una rica imaginación, gracias a lo cual eran poetas, y su poesía —que era al tiempo metafísica— abundaba en sentimientos y en imágenes. Así, con base en su poesía-metafísica se fundaron las civilizaciones primitiva y antigua⁹. Cuando el mundo vivía la época de su tierna infancia, todos los pueblos eran pueblos de poetas⁹, y fue entonces precisamente cuando nacieron todas las artes. Durante toda su vida Vico profesó su teoría volviendo a formular de nuevo la misma tesis de que el genio del hombre primitivo era distinto al nuestro, que el hombre primitivo tenía una particular capacidad intuitiva de pensar, imaginativa y poética, que aquellos hombres dieron origen a toda la civilización humana, que la poesía fue la fuente primera de la civilización, y que en esencia toda poesía es una especie de metafísica figurativa. Más tarde, tras la metafísica creada por los poetas, nacería la metafísica creada por los filósofos, siendo lo abstracto la característica de la segunda y lo imaginativo de la primera. Pero no obstante la creación de la metafísica de los filósofos, permanece aún viva la de los poetas, cultivándola éstos y el pueblo llano. Es el pueblo, pues, el que ha conservado el secreto de la poesía: para escribir un buen poema es preciso sentir como el pueblo y como los niños, afirma Vico¹.

La docta metafísica no substituyó ni eliminó a la primitiva: la poesía y la metafísica poética no han perdido su razón de ser: la metafísica poética es igual de verdadera que la metafísica de los filósofos: *Il vero poetico è un vero metafisico*. «Las fábulas son verdades que se acercan a la verdad ideal, es decir, a la eterna verdad divina, incomparablemente más cierta que la verdad de los historiadores». Y otro tanto sucede con las ideas de los poetas: por ejemplo, el jefe militar imaginado por Torcuato Tasso en la persona de Godofredo es un arquetipo de lo que debería ser el jefe militar de todos los tiempos y de todos los pueblos¹⁰, lo mismo que otros personajes en los que los poetas concentraron las eternas cualidades del alma humana. Filósofos, pedagogos y moralistas descubren las cualidades eternas mediante el raciocinio, mientras que los poetas las «traducen en retratos»⁶.

3. *Las tesis de Vico y la doctrina clásica.* Vico complementó su tesis fundamental de que la poesía es una de las formas del conocimiento, la primaria y por tanto la esencial, con otras que sostenían que:

- a. La poesía es creación colectiva de los pueblos;
- b. La poesía cambia continuamente, cada vez que habla lo hace en lenguaje nuevo;
- c. Los verdaderos árbitros de la poesía son las gentes sencillas y no los doctos especialistas;
- d. La poesía se vale de mitos, a pesar de que su verdadero fin es la verdad,

⁸ *Scienza Nuova*, redacción de 1744, I, 90.

⁹ *De constantia jurisprudentis*, 1721, pág. 103.

¹⁰ Carteggio, pág. 216.

siendo precisamente en los mitos donde la profunda y universal verdad halla su mejor expresión;

e. Aunque la poesía vive de la imaginación y crea mitos, su fuente primera es la experiencia, y transmitir las experiencias es su función verdadera;

f. El máximo valor de la poesía es la sublimidad y no la belleza.

Las reflexiones de Vico giraban en torno a la poesía, pero el pensador estaba bien dispuesto a aplicar sus conclusiones a las demás artes.

Además, la teoría de Vico no coincidía ya con la tradicional doctrina clásica, porque:

a. Si la poesía y el arte cambian continuamente de lenguaje, no pueden ser sometidos a reglas fijas, no conocen los cánones;

b. Si su función es transmitir las experiencias, no puede ser a la vez la imitación (como sostenía la doctrina clásica);

c. Según la doctrina clásica, había una sola verdad revelada por la ciencia a la que deberían ajustarse la poesía y el arte; por tanto, la poesía y el arte no podrían tener sus propias verdades, y ni siquiera una interpretación propia de la verdad, cosa que Vico niega.

4. *En la encrucijada de dos siglos*. Algunos historiadores afirman que la filosofía de Vico constituye un momento crucial en la historia de la estética, pero hay también quienes aseguran que su doctrina nada tiene que ver con esta disciplina, que su pensamiento no pertenece a la estética sino a la filosofía de la historia, y que es un análisis de las sucesivas etapas del desarrollo intelectual de la humanidad. En un capítulo de la *Scienza nuova* afirma Vico que la sabiduría poética, siendo la primera sabiduría del hombre, tuvo que partir de la metafísica, mas no de una metafísica nacional y abstracta, propia de los estudiosos, sino de una metafísica intuitiva, fundada en la imaginación. La sabiduría de los primeros nombres tuvo que ser de esta índole, puesto que el raciocinio no fue su fuerte, pero estaban dotados de una poderosa sensibilidad e imaginación⁸.

Puede que esta tesis no pertenezca a la teoría de la poesía o del arte sino a la teoría de la cognición, pero hay que tener presente que en la primera etapa del desarrollo de la humanidad la poesía y el arte constituían instrumentos cognitivos. En cierta medida, la postura de Vico es el reverso de la concepción enunciada antaño por Piero della Francesca y Leonardo. Alrededor del año 1500 a la pregunta: ¿en qué consiste el arte?, los escritores solían responder que en el conocimiento y sólo en el conocimiento. Ahora, en los umbrales del siglo XVIII, Vico planteaba esta pregunta: ¿en qué se encierra el conocimiento?, y respondía que en el arte. En el caso de los primeros se trataba de una teoría del arte, y en el caso de Vico de una teoría del saber.

Vico tenía plena conciencia de la originalidad de sus concepciones. Así, escribió que las verdaderas por él comprobadas «echan por tierra todo lo que sobre el origen de la poesía se había dicho desde Platón y Aristóteles hasta Patrizi, Escaligero y Castelvetro»⁹.

Aun así, puede advertirse cierta similitud entre las tesis de Vico y las de Gravina, lo cual es natural puesto que eran coetáneos, compatriotas y amigos, y que ambos se planteaban problemas semejantes de carácter historicista. No obstante lo cual,

⁸ *Scienza Nuova*, 1744, I, 114.

las diferencias entre sus doctrinas resultan más grandes que sus semejanzas: así, mientras Vico atribuía la gran obra de la humanidad a la filosofía de los poetas, Gravina reconocía únicamente la filosofía de los filósofos y la poesía de los poetas. Y mientras el problema principal de la doctrina de Vico era de carácter histórico-filosófico (cómo ha creado la humanidad su civilización, y qué participación han tenido en este proceso la poesía y el arte), el fundamento de la teoría de Gravina fue el problema psicológico (cómo reacciona a la poesía y al arte el individuo); y en efecto, su teoría del *delirio* era respuesta a un problema psicológico.

Resulta aún hoy difícil situar a Vico en la historia del pensamiento filosófico, porque no está claro si todavía pertenece al siglo XVII o es un hombre del siglo XVIII. Habiéndose formado en los círculos italianos del siglo XVII, la originalidad de su pensamiento le separa de sus antecesores. Mas tampoco podemos considerarle como el iniciador de una nueva etapa, puesto que los escritores dieciochescos no siguieron el camino que él había esbozado, continuando más bien la nueva línea trazada por Gravina. Fueron tan sólo los románticos del siglo XIX los que fijaron su atención en Vico y siguieron sus pautas, mientras que la estética psicológica del siglo XVIII poco tuvo que ver con su doctrina. Así, pues, Vico constituye un fenómeno aislado en la encrucijada de dos centurias, sin pertenecer por entero ni al siglo XVII ni tampoco al XVIII, el Siglo de las Luces.

Z. TEXTOS DE MURATORI, GRAVINA Y VICO

L. A. MURATORI. *Della perfetta poesia italiana*, 1706. I. 6. págs. 65-73

BELLEZA Y VERDAD

1. Truovasi ben'in lei una parte di Bello, che cade sotto il senso dell'udito, cioè a dire l'armonia e la musica del verso. Ma questa sì fatta Bellezza è un ornamento superficiale che è necessario bensì alla bella Poesia, ma che non fa veramente et internamente esserla bella. Adunque la Beltà interna, vera ed essenziale della Poesia è quella che dall'Intelletto è conosciuta e gustata...

Il bello dilettante e movente con suavità l'umano Intelletto altro non è se non e Lume e un'Aspetto risplendente del Vero... Consiste poi questo Lume nella Brevità, o Chiarezza, o Evidenza, o Energia, o Novità, Onestà, Utilità, Magnificenza, Proporzione, Disposizione, Probabilità e in altre virtù che possono accompagnare il Vero e colle quali esso è rappresentato all'Intelletto nostro...

La Poesia d'all'una parte dipinge

1. Hay en ella una parte de lo Bello que queda bajo el sentido del oído, a saber, la armonía y la música del verso. Pero esta Belleza así lograda constituye un ornamento superficial que, si bien es necesario a la bella Poesía, no hace que en verdad e internamente ésta resulte bella. Pues la Belleza interna, verdadera y esencial de la Poesía, resulta conocida y degustada por el Intellecto...

La belleza que conmueve y suavemente deleita el humano Intellecto no es sino una Luz o un Rostro resplandeciente de la verdad. [...] Consistiendo esta Luz en la Brevedad, Claridad, Evidencia, Energía, Novedad, Honestidad, Utilidad, Magnificencia, Proporción, Disposición, Probabilidad y otras virtudes que pueden acompañar a la Verdad, con las cuales lo verdadero se hace presente a nuestro Intellecto...

La Poesía, por una parte, pinta y representa la

e rappresenta il Vero come egli è o pur come egli dovrebbe o potrebbe essere; e dall'altra lo dipinge dirittamente col fin di dipingere, d'imitare e di recar con questa imitazione diletto, empiendo la Fantasia altrui di bellissime, strane o maravigliose Immagini.

L. A. MURATORI, *ibid.*, I, 14, pág. 153

2. Uffizio della Fantasia non è propriamente il cercare o intendere se le cose son Vere o False; ma solamente l'apprenderle. Uffizio dell'Intelletto è l'intendere e il cercare, se queste son Vere e False. Ma per meditare e formar pensieri si collegano insieme queste due Potenze, somministrando l'inferiore alla superiore le Immagini e i Fantasmî de gli oggetti... Regge dunque la Fantasia quell'Arsenal privato ed Erario segreto della nostra Anima, ove si riducono, come in compendio, tanti e sì diversi oggetti sensibili, che servono poscia a dar, per così dire, corpo e materia ai pensieri e alle operazioni interne dell'uomo.

G. V. GRAVINA, *Della Ragion Poetica*,
1708, I, 1

3. Le Passioni tutte, e più che l'altre, quelle dell'ambizione e dell'amore che imprimono dentro la mente con maggior forza e loro oggetti, che sono l'onore ambito ed il sembiante desiderato, e che occupano quasi l'intero sito della nostra fantasia vengono a generare dentro di noi un delirio, siccome ogni altra passione più o meno suol fare, secondo la maggiore o minor veemenza degli spiriti, da' quali è l'immaginazione assalita... La mente... abbraccia la dignità e la bellezza immaginata, come vera e presente. Donde avviene che per lo più uomini sognano con gli occhi aperti.

Verdad tal como es o tal como debería o podría ser; y por otra la pinta derechamente. con el fin de pintar, imitar y producir placer mediante dicha imitación, colmando la Fantasía de cada uno con bellísimas, extrañas o maravillosas Imágenes.

LA IMAGINACIÓN

2. No es propiamente oficio de la Fantasía el buscar o entender si son las cosas Verdaderas o Falsas, sino sólo captarlas. Cosa es en cambio del Intellecto entender o probar su Falsedad o Verdad. Mas para meditar y formar los pensamientos cooperan entre sí ambas Potencias, suministrando la inferior las Imágenes y Fantasmas de los objetos a la superior. [...] Así, gobierna la Fantasía el privado Arsenal y secreto Erario de nuestra Alma. donde se reducen como en un compendio tantos y tan diversos objetos sensibles que luego sirven para dar, por decirlo de algún modo, materia y cuerpo a los pensamientos y operaciones interiores del hombre.

DELIRIO-APASIONAMIENTO

3. Todas las Pasiones en general, pero especialmente esa ambición y deseo que imprimen con más fuerza su objeto en nuestras mentes, a saber, el honor ansiado y el rostro deseado, y que ocupan casi por completo el lugar de nuestra fantasía, vienen a engendrar en nuestro interior cierto delirio, como suelen hacerlo en mayor o menor grado las restantes pasiones, según la mayor o menor vehemencia de los espíritus que asaltan nuestra imaginación. [...] La mente [...] abraza ya la dignidad y belleza imaginadas. en calidad de presente y verdadera, de donde viene que la mayor parte de los hombres acostumbran a soñar con los ojos abiertos.

4. È la poesia una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie. I sommi poeti con la dolcezza del canto poteron piegare il rozzo genio dell'uomini, e ridurli alla vita civile.

G. V. GRAVINA, *ibid.*, I, 11

5. La poesia, che con vari strumenti trasporta il naturale sul finto, avvalorà le cose famigliari e consuete a'sensi, colla spezie di novità: la quale, movendo meraviglia, tramanda al cerebro maggior copia di spiriti, che, quasi stimoli, sprouano la mente... Oltre chè, quanto nelle cose finte si discerne il ritratto delle cose vere; si eccita in noi la reminiscenza e l'intelletto riscontra l'immagine chiusa nella parola con quella ch'è impressa nella fantasia... Con parole si svegliano le vestigia degli oggetti, allora si rinnovano l'istesse passioni, che furon già mosse degli oggetti reali, perché così i moti della fantasia corrispondono a' moti veri, e perciò la poesia è presente a muoverci gli affetti col finto, a paragone del vero.

G. V. GRAVINA, *Della Tragedia, en: Opere Scelte Italiane*, 1872, pág. 237.

6. È stata lunga disputa tra i saggi, se per dilettere, o per insegnare, fosse instituta la poesia. La qual questione si sarebbe facilmente risolta, se si fosse l'origine sua dal progresso distinta; imperocchè i primi autori della vita civile furono costretti a valersi, ad insegnamento del popolo, di quegli esercizi che egli aveva per proprio diletto inventati. Onde conoscendo egli che la soavità del canto rapiva dolcemente i cuori umani, e che'l discorso da certe leggi misurato portava

4. La poesía es bruja, aunque benéfica, un delirio que expulsa la locura. Así, los más grandes de los poetas, gracias a la dulzura de su canto, lograron amansar el rudo genio de los hombres y conducirlos a una vida civilizada.

LAS FICCIONES AFECTAN A LA REALIDAD

5. La poesía, que por medios diversos transmite lo natural con lo ficticio, revaloriza las cosas más corrientes y familiares a los sentidos con el condimento de la novedad, la cual, en cuanto causa maravilla, envía hasta el cerebro una mayor cantidad de esas inspiraciones que a la manera de estímulos espolean las mentes. [...] Pues en tanto que en lo ficticio se discierne el retrato de lo verdadero, así se excita en nosotros la reminiscencia, con lo cual el intelecto comparará la imagen que encierra la palabra con la que tiene impresa en su fantasía. [...] Por las palabras se revelan los signos de los objetos, y así se nos renuevan aquellas mismas pasiones que antes fueron conmovidas por los objetos reales, siendo así como los movimientos de la fantasía se corresponden al verdadero movimiento: por lo mismo, la poesía tiene capacidad para conmover las pasiones con la ficción, haciéndolo a semejanza de la verdad.

UNIÓN DE POESÍA, FILOSOFÍA Y MÚSICA

6. Larga disputa ha habido entre los sabios sobre si la poesia fue ideada para deleitar o bien para enseñar. Cuestión que se resuelve fácilmente: si se distinguen su origen y progreso; mas los primeros autores de los inicios de la vida civilizada se vieron obligados a valerse, para enseñanza del pueblo, de aquellos ejercicios que para el propio deleite habían inventado. Y conociendo que la suavidad del canto cautiva dulcemente los corazones humanos y que un discurso medido por ciertas leyes lleva más ágilmente por los oídos al ánimo la medicina de las pasiones, encerraron las enseñanzas en el verso, con su discurso armonioso.

più agevolmente per via degli orecchi dentro l'animo la medicina delle passioni, racchiusero gl' insegnamenti in verso, cioè in discorso armonioso, e l'armonia del verso accoppiarono con l'armonia ed ordinazione della voce, che Musica appellarono; per lo chè lo stesso savio, il quale nella sua mente raccogliea la norma dell'umana vita, riducendo in verso i salutari precetti e'l verso all'armonia della voce concordando, portava in sua medesima professione, e nella stessa sua persona quella di filosofo, di poeta e di musico; dal cui discioglimento poi e separazione è rimasto ciascun di questi mestieri debilitato; perchè il filosofo senza l'organo della poesia, e'l poeta senza l'organo della musica non possono a comune e popolare utilità i beni loro conferire.

G. B. VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709. págs. 60-63

7. Criticam nostri temporis Poeticæ obesse diximus, sub eo temperamento, si pueris tradatur: nam iis et phantasiam obcoecat et memoriam obruit et Poëtae optimi phantastici sunt et peculiare eorum nomen Memoria eiusque soboles Musae. Sed si adolescentes, utraque mentis facultate firmati, eam artem edoceantur, eam Poëticae rei conferre putem; quia Poëtae ad verum in idea, sive ex genere spectant. Et methodus geometrica quamplurimum ad confingenda mendatia poetica conducit... Neque enim in eo sum sententia Poetas falso praecipue delectari: quin affirmare audeam, eos acque se philosophos ex instituto vera sequi. ... Philosophus quia cum eruditis rem habet id differit in genere: Poeta vero, quia cum vulgo agit, sublimibus personarum, quas fingit, factis dictisque tamquam exemplis quodammodo excogitatis persuadet. Quamobrem Poetae recedunt a formis veri quotidianis; ut

acoplando su armonia con el orden y armonia de la voz. lo que llamaron Música; de modo que el mismo sabio que recogía en su mente la norma más adecuada a la vida humana, al reducir al verso sus saludables preceptos concordando con dicho verso la armonia de la voz, incluía en su misma profesión y persona las del filósofo, el poeta y el músico; por lo que luego, con su posterior disgregación y separación, cada uno de estos oficios resultó debilitado porque el filósofo sin el órgano de la poesía y el poeta sin el órgano de la música no pueden producir sus bienes propios para común y popular utilidad.

LA VERDAD DE LOS POETAS

7. Hemos afirmado que la crítica de nuestra época a la poesía sería perjudicial, si se transmitiera a los niños en contra de su temperamento: pues les ofusca la fantasía y les bloquea la memoria, cuando resulta que los poetas son los mejores fantaseadores y su particular divinidad es la Memoria, y las hijas de ésta son las Musas. Pero si a los jóvenes, afianzados en una y otra facultad de la mente, se les pudiera enseñar este arte, creo que les acercaría a las cuestiones poéticas, porque los poetas se encaminan a la verdad idealmente o a partir de un género. Y el método geométrico lleva lo más posible a concebir una poesía falaz. [...] Pues ni siquiera yo estoy de acuerdo con la afirmación de que los poetas se deleitan sobre todo con lo falso; en cambio, lo que no me atrevería a afirmar es que ellos, al igual que los filósofos, persiguen las cosas verdaderas según su doctrina. El filósofo, puesto que plantea la cuestión con los instruidos, se diferencia en el género. El poeta, sin embargo, dado que trata con el pueblo, pretende convencer a las personas nobles, a las cuales hace imaginar, con acciones y palabras concebidas en cierto modo como ejemplo. Por ello los poetas se alejan de los modelos habituales de lo verdadero;

excellentiorem quandam veri speciem effingant; et naturam incertam deserunt, ut naturam constantem sequantur: atque adeo falsa sequuntur, ut sint quodammodo veriores.

G. B. VICO, *Scienza Nuova*, 1774, I, pág. 138

8. Adunque la Scienza Poetica, che fù la prima Sapienza della Gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual'è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata, quale dovett'essere di tai primi uomini, siccome quelli, ch'erano di niuno raziocinio, e tutti avevano robusti sensi e vigorosissime fantasie...

Questa fù la loro propria Poesia, la quale in essi fù una Facoltà loro connaturale, perch'erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti, nata di ignoranza di ragione, la qual fù loro madre di maraviglia di tutte le cose, che quelli, ignoranti di tutte le cose, fortemente ammiravano.

G. B. VICO, *ibid.*, I, pág. 90

9. I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare... Questa Dignità dimostra, che l'Mondo-fanciullo fù di nazioni poetiche, non essendo altro la Poesia, che Imitazione. E questa Dignità daranne Principio di ciò, che tutte l'Arti del necessario, utile, comodo, e'n buona parte anco dell'umano piacere si ritrovarono ne'secoli Poetici innanzi di venir'i Filosofi.

G. B. VICO, *ibid.*, I, pág. 88

10. Le quali (favole) sono verità d'idea... Il vero poetico è un vero metafisico... Il vero capitano di guerra, per esempio, è 'l Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i Capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra.

representan un aspecto de lo verdadero como más excelente: también se separan de la naturaleza efímera, para seguir a la perdurable; y van detrás de cosas fingidas de tal forma que en cierto modo son más veraces.

LA METAFÍSICA POÉTICA

8. Así, pues, la Ciencia Poética, primera forma de Sabiduría entre los Gentiles, debió comenzar por una metafísica, aunque no razonada y abstracta como es la de los hoy instruidos en ella, sino sentida e imaginada según debía ser la de unos hombres primitivos, pues éstos eran gente de ningún raziocinio, mas de robustos sentidos y de muy vigorosas fantasías...

Esta fue la Poesía propia de ellos, naturalmente provistos como estaban de semejantes sentidos y hermosas fantasías, y así la poseían en tanto que resultaba connatural que provenía de la ignorancia de la razón: siendo esta Facultad madre del fuerte asombro que les producía la totalidad de las cosas, las cuales ellos, ignorantes como eran, fuertemente admiraban.

LAS ARTES NACIERON ANTES QUE LA FILOSOFÍA

9. Los niños suelen ser extraordinariamente diestros en imitar. [...] Dignidad que demuestra que el Mundo-niño debió de ser el propio de las naciones poéticas, no consintiendo la Poesía en otra cosa que en la Imitación. Y fue también esta Dignidad que dio Principio a todas las Artes de lo necesario, lo útil y lo cómodo, de modo que buena parte del placer humano se fue ideando en los tiempos de los Poetas mucho antes de que llegaran los Filósofos.

GODOFREDO

10. Las cuales (fábulas) dicen verdad en su idea. [...] El poeta verdadero es verdadero metafísico. [...] Y el verdadero jefe militar es, por ejemplo, el Godofredo que urdió Torquato Tasso: de tal modo que aquellos Capitanes que no sean conformes en todo y aun por todo a dicho Godofredo, no serán verdaderos jefes militares.

IX. Fin de época

1. *El período de la estética moderna.* La época moderna comenzó cuando las artes, la literatura y la ciencia rompieron con la Edad Media para volver a lo antiguo. Pero en el campo de la estética, los siglos medievales no estaban en desacuerdo con lo antiguo, sino que una parte de las ideas antiguas fue dada por entonces al olvido. No se puede hablar, pues, de un acusado giro de la estética alegando solamente la razón de que alrededor del 1400 las concepciones antiguas, temporalmente descuidadas, volvieron a figurar en el primer plano y dieron origen a una teoría estética que perduró aproximadamente hasta el 1700.

En la historia del pensamiento estético, las tres centurias comprendidas entre los años 1400 y 1700 constituyen un período notablemente uniforme: las condiciones exteriores sufrieron entonces muy pocos cambios, y los principales focos de reflexión estética permanecieron prácticamente inalterados. En efecto, a pesar de la invención de la imprenta, las nuevas ideas se difundían con lentitud, y la teoría iba desarrollándose paulatina y casi desapercibidamente. Las concepciones estéticas seguían, en principio, un mismo cauce, a diferencia de la literatura y de las artes, que con frecuencia cambiaban de formas y de estilos. Esta falta de paralelismo y analogía entre el desarrollo del arte y el de la estética no fue un fenómeno excepcional, pero lo más singular es que precisamente en este período la estética quedara en manos de los artistas y literatos, más que de los filósofos y de los estudiosos.

En el pasado, hubo en la estética dos corrientes principales, de las que una sostenía que las experiencias estéticas tienen un fundamento objetivo y la otra negaba dicha tesis. En otros términos la estética, o bien asumía que las cosas por sí mismas eran bellas o feas, o bien que somos nosotros quienes las percibimos de este modo. Así, había una estética objetiva y otra subjetiva, prevaleciendo la primera en la Antigüedad, así como en los siglos medievales y en la primera etapa de los tiempos modernos.

Pero en el pensamiento estético también había otra opción: o se asumía que la belleza y la fealdad son racionalmente perceptibles, o bien se sostenía que las mismas sólo pueden intuirse; en otros términos, había una estética racional y otra emocional; y la racional predominó no sólo en la Antigüedad, sino también en la Edad Media y a principios de la edad moderna.

Esta estética objetivista y racional que había reinado durante tanto tiempo suele

ser llamada clásica. Entre los años 1400 y 1700 fue la corriente fundamental del pensamiento estético, mientras que la estética emocional vivió breves momentos de florecimiento hacia el 1600, y la estética subjetivista contó con ciertos partidarios en el siglo XVII, aunque los artistas y los críticos que se ocupaban entonces de la estética mantuvieran en general posturas clásicas.

2. *Conceptos duraderos.* Constituyen el mejor testimonio de la situación en la estética al cabo de estos tres siglos de la era moderna los diccionarios editados alrededor del año 1700, especialmente el diccionario italiano de Filippo Baldinucci (al que conocemos como biógrafo de Bernini), *Vocabolario Toscano dell'arte del Disegno* (impreso en Florencia en 1681), dedicado en particular a las artes plásticas, y los diccionarios franceses, en especial el de Pierre Richelet *Le nouveau dictionnaire français*, del año 1719. Dichos diccionarios, aunque bien modestos en lo que atañe a la estética, indican qué términos y conceptos estaban en uso por aquel entonces, y muestran que los mismos poco habían cambiado a lo largo de las tres centurias estudiadas.

A. Conforme a la tradición, la belleza (*bellezza, beauté*) es definida como proporción: Baldinucci la define como *proporzione delle parti e de' colori*, y Richelet como *proportion charmante entre les parties de quelque tout*. La proporción, a su vez, es definida como conveniencia: como conveniencia de las partes entre sí y a la totalidad por Baldinucci, y como acierto en las dimensiones del objeto, conseguido gracias a una adecuada relación de las partes entre sí y a la totalidad, por Richelet. Y, conforme a la tradición, eran sinónimos de proporción los términos *simmetria*, medida y disposición adecuada (*disposizione*). La armonía, perteneciente al mismo grupo de nociones, era menos usada: así, para Richelet, sigue siendo un término propio exclusivamente de la música («el que la entendiera de otro modo, la concibe metafóricamente»).

B. A partir del siglo XVI, aparecen junto a la belleza términos afines como hermosura (*vaghezza*) y gracia (*grazia, grâce*). Baldinucci define la *vaghezza* como «belleza que atrae y despierta el deseo de contemplarla», y para Richelet la gracia es la «belleza que depara placer».

C. El término forma no había penetrado aún en la terminología estética. Baldinucci la tiene por «término filosófico» que —conforme a Aristóteles— junto con la materia, designa un componente de las cosas. También Richelet concibe la forma en sentido filosófico, o bien en el sentido corriente, es decir, como «horma» («tal como usan esta voz el zapatero o el sombrerero») y no en sentido estético. El equivalente de «forma» en el sentido actual era entonces figura, o sea, «una calidad de la superficie del cuerpo, dimanante de un conjunto de líneas», así como los términos aspecto (*aspetto*) e imagen (*immagine*). En este caso, según se ve, poco había cambiado, no sólo desde los humanistas, sino desde los mismos escolásticos.

D. También el concepto de arte había conservado su sentido tradicional: para Baldinucci «arte» significaba *un abito intellettivo che si fa con certa e vera ragione*, mientras que para Richelet era un «conjunto de preceptos empleados para alcanzar una útil finalidad». Además, como sinónimos de «arte», usa Richelet términos como maestría, habilidad, pericia y sutileza. Y Félibien define en su diccionario al artista como buen artesano (*un ouvrier qui travaille avec art et facilité*).

E. De entre las artes, la pintura (*pittura, peinture*) era la más ampliamente concebida, abarcándose con este término todas las habilidades que se valen del diseño y el color, desde los frescos hasta la iluminación de los libros. Además, su noción

tenía dos acepciones: o bien significaba la habilidad de pintar o bien un cuadro pintado, es decir, una superficie cubierta de colores.

La situación de la escultura era inversa: en los diccionarios no figura aún ningún concepto general parecido al actual. *Scultura* es entendida como «arte que quita (*leva*) el material» (teniendo esto en cuenta se comprenderán mejor las concepciones de la escultura de Miguel Ángel y Galileo). Y también *plastica* es usada por Baldinucci en un sentido limitado, como *l'arte di fare figure di terra*. El léxico no había cambiado desde el siglo XV, cuando habló Valla de dos artes diferentes, el *ars scalpendi* y el *ars fingendi*, es decir, el arte de cincelar y el arte de modelar y fundir. Y también Poliziano enumeraba por separado a *statuarii*, *caelatores*, *sculptores*, *fictores* y *encausti*, es decir, como diríamos hoy, escultores en piedra, en metal, en madera, en barro y en cera^a.

Cada una de estas habilidades era considerada en efecto como un arte distinto, porque se trabajaba en otro material y con distinta técnica. Y todavía en el siglo XVII sólo excepcionalmente se las unía bajo el nombre de «scultura», enumerando junto a ellas las artes afines como *pittura* y *architettura*^b, y asociándolas bajo el término colectivo de *arti di disegno*. Pero dichas nociones no entrarían en los diccionarios.

3. *Evoluciones conceptuales*. La estética clásica cristalizó en el Renacimiento, cuando predominaba el arte clásico. Y apenas hubo cristalizado, el arte siguió otras corrientes. No obstante lo cual, tanto los artistas como los teóricos, incluso aquellos que personalmente participaban de la creación de dichas nuevas corrientes, conservaron la estética clásica, convencidos de que las nuevas formas y estilos encontrarían su debida justificación en el seno de la vieja teoría. Así, los manieristas creían que con su sutil arte realizaban aún mejor la estética clásica, y otro tanto pensaban de su vivo y exuberante arte los artistas del barroco.

De esta suerte había numerosas variantes del arte y una sola teoría que abarcaba todas. Pero dicha teoría única había sido creada durante el reinado del arte clásico, y miraba a todo el arte desde su perspectiva. ¿Habría sido distinta desde la perspectiva del arte manierista o del barroco? Así, Cardano no inauguró una estética del manierismo, sino que halló un lugar para el arte manierista dentro de la misma estética clásica. Lo mismo que Charron, cuya estética fue una estética del barroco, pero no una estética barroca.

La estética clásica, no obstante sus tendencias absolutistas y su aspiración a alcanzar una fórmula universal de lo bello y al canon artístico, tenía bastante capacidad de adaptación y ampliación de criterios y evolución. Así, desde el principio admitía la existencia de diversas formas de lo bello: belleza masculina y femenina; la belleza de la gravedad y la belleza de la gracia; las proporciones jónicas no eran, a su juicio, inferiores a las dóricas, y ya desde la Antigüedad la propia estética clásica tuvo múltiples variantes, con la realista y la idealista a la cabeza, la primera de las cuales era fruto de los artistas y estudiosos que analizaban e investigaban las obras de arte y sus cualidades, y la segunda, en cambio, era resultado de la reflexión filosófica, inaugurada por Platón. Mas ambas eran aprobadas, tanto en la Antigüedad como en los tiempos modernos: así, Alberti asumió la estética realista, y

^a Véase los Textos D-9 y D 10.

^b Véase el Texto L-18.

la Academia florentina la idealista; de ahí el dualismo de la estética clásica en el Renacimiento.

Pero los cambios que se produjeron en el arte y en la poesía en los años 1400-1700 acentuaron más aún las divergencias existentes en la estética clásica. Mientras en los tratados de los clásicos renacentistas las nociones más frecuentes son «armonía» y «proporción», en los manieristas predominan ya *subtilità* y agudeza, en la teoría de Patrizi —que fue un romántico— el término clave es maravilla, en el barroco lo son *moto* y *espressione*, y en los académicos *grandeur* y *bienséance*. Mas todas estas divergencias concernían al alcance del concepto de lo bello, y no a su contenido; a la teoría clásica se le agregaban nuevos elementos, pero la teoría en sí misma seguía siendo vigente.

La gran estabilidad de la estética clásica ha sido causa de que la misma reaparezca continuamente en las páginas de este libro: continuamente se vuelve a hablar de proporción y conveniencia de las partes, de razón, finalidad y utilidad, de imitación de la naturaleza y de la selección que el arte realiza a partir de ella. Pero esto ha sido inevitable, porque la estética clásica, que ha perdurado varios siglos, se iba transformando poco a poco, y sin perder su carácter clásico, sufría un lento proceso evolutivo.

a. En su primitiva forma antigua, la estética clásica fue dualista en el sentido de que se componía de dos teorías diferentes: la teoría de lo bello y la teoría del arte, admitiéndose la tesis de que la mayor cantidad de esta belleza se halla fuera del arte, y además que la belleza no es su objetivo primordial. Pero en los tiempos modernos, estas dos partes de la estética se acercaron, consolidándose la convicción de que tanto en la pintura como en la poesía la belleza constituye el primer objetivo.

b. La estética clásica había partido del presupuesto de que la belleza —dado que estriba en la proporción— es calculable, por ser sometida a las reglas. Mas ya en el Renacimiento surgió la idea de que al menos aquella forma de lo bello que se llama venustez no sólo es cuestión de proporciones sino también de gracia, y ésta ni se puede calcular ni someter a regla alguna.

La estética clásica estimaba que siempre es posible explicar por qué gusta algo y encontrar las razones que lo justifiquen. Pero con el tiempo los partidarios de esta estética se vieron obligados a reconocer que muchas veces gusta un «no sé qué» (*nescio quid, je ne pas sais quoi*).

c. Gusta todo aquello que es claramente pereceptible, claro e inteligible —rezaba uno de los axiomas de la estética clásica—. Pero los manieristas lograron demostrar que también gustan cosas oscuras y complicadas, ocultas y difíciles, especialmente cuando se consigue penetrar y profundizar en ellas. Así, gusta la armonía, pero también las tensiones y contrastes. Por ello hubo que ampliar la estética, para que estas cualidades también tuvieran su cabida en ella.

d. Gusta lo duradero y monumental, decían los clásicos, pero los creadores del barroco comprobaron que también gusta lo vivo y animado, y esta aseveración también tuvo que encontrar su lugar en la estética.

e. Gusta aquello que concuerda con la razón —afirmaba el credo de la estética clásica—. Pero en los nuevos tiempos también gustaba lo que afecta a los sentimientos, la imaginación y el amor. Y en la estética clásica cupo así la tesis de que el «amor» decide sobre la belleza en el mismo grado que la *ratio*.

f. Conforme a la estética clásica, el modelo de belleza era la naturaleza, que el arte debía de imitar. No obstante lo cual, los partidarios de esta tesis tuvieron que admitir que el arte se separa en ocasiones más allá de los límites de la naturaleza y así obtiene buenos resultados. Patrizi, por ejemplo, persuadió a sus contemporáneos de que el arte obra milagros, y Sarbiewski afirmaba que es creador como un segundo Dios, o al menos, como una segunda Naturaleza, como decía Shakespeare.

g. La estética clásica fue objetivista, es decir, presuponía que la razón por la que las cosas gustan reside en ellas mismas. Pero algunos teóricos observaron que a veces dicha razón no estribaba en las cosas sino en el modo en que éstas se nos revelan. Y ya que se revelan distintas de lo que son, la razón por la que gustan es la ilusión. La estética clásica había partido de la tesis de que gusta únicamente la verdad, pero con el tiempo tendría que admitir que no sólo la verdad gustaba. Más aún: comprobó que en la ficción poética no puede haber verdad, teniendo que bastar lo verosímil. E incluso Corneille llegó a opinar que una tragedia inverosímil es mejor que una probable y razonable.

La estética clásica fue perdiendo así su carácter parcial: las cosas gustan porque son monumentales, pero también porque son vivas, pintorescas o poéticas; gustan además cuando son comprensibles, pero también cuando se sienten o se intuyen; unas gustan porque son tan perfectas que no se les puede negar el aprecio y la estimación, y otras en cambio pueden resultar convenientes. Así, se combinaban numerosas posibilidades dentro de los marcos de la estética clásica.

Esta finalmente tuvo dos opciones: evolución o revolución. El indicado camino de la evolución y la adaptación le permitió perdurar varios siglos. Pero el camino revolucionario, consistente en rechazar la estética clásica para reemplazarla por otra, sería elegido (aunque no del todo conscientemente) por Giordano Bruno cuando afirmaba que en la poesía existen tantas reglas cuantos buenos poetas. Y lo mismo, aunque de modo diferente, hicieron Patrizi, Shakespeare, Bacon, Descartes y Spinoza. Pero todas sus concepciones no fueron sino una preparación del terreno, porque la verdadera revolución se produciría en el siglo XVIII.

4. «*La gran pausa*». Los historiadores del siglo XIX opinaban que los principios de los tiempos modernos, del mismo modo que la Edad Media, constituyen «una gran pausa» en la historia de la estética, un gran vacío sobre el que nada hay que decir. ¿No será entonces que la información reunida en este volumen, que testimonia que todo este período conservó con gran empeño la teoría clásica, y que durante mucho tiempo casi no aparecieron concepciones nuevas, confirman esta opinión del pasado siglo? Rotundamente no, y esto por tres razones:

1. Las nuevas y grandes concepciones han sido muy escasas en la historia del pensamiento estético, igual por lo demás que en otros muchos campos de la cultura, y hasta se siente en la tentación de afirmar que no ha habido ninguna. Todo existía en un principio, es decir, en la Antigüedad. Así, fueron de origen antiguo no sólo la estética clásica sino también —como sabemos por Sexto Empírico— la subjetiva, psicológica y escéptica estética que en el siglo XVIII ocuparía el puesto de la clásica. Asimismo, la Antigüedad ya conocía la romántica estética de la imaginación, la inspiración y el entusiasmo, cuyo más eminente prototipo había sido la estética de la «forma interna» de Plotino. La estética formalista, a su vez, ya había sido cultivada por Teofrasto y por Crates. Y ya los griegos conocían la estética

de la gracia, que llamaban *charis*, y la de la *bienséance* o de la conveniencia, que denominaban *prepon*, e incluso la misma *sprezzatura* de Castiglione: así, Plinio había afirmado que el exceso de escrupulosidad perjudica a la obra de arte.

Así, pues, hasta podría parecer que los tiempos modernos no han dicho nada nuevo, lo que sería, sin embargo, una verdad a medias, porque los tiempos modernos heredaron las grandes concepciones, pero las completaron con sus nuevos métodos y observaciones. Así, el Renacimiento hizo lo que no había hecho la Antigüedad: demostró la afinidad de las artes plásticas, uniéndolas bajo el nombre de *arti del disegno*, e intentó asociar en un solo concepto todas las artes, la música y la poesía incluidas, aunque no dio con el término de bellas artes, denominándolas artes «nobles» o artes de la «memoria». En el período en cuestión también se empezó a reflexionar —como lo hiciera Zabarella— sobre la lógica en el arte, tratando de conocer el razonamiento del poeta; y se empezó a comprender que las convenciones y ficciones eran inevitables en el arte; así, Corneille creó el concepto de *lieu théâtral*, y Du Bos el de *lieu pittoresque*. Además, el Renacimiento empezó a analizar más detalladamente la experiencia estética, descubriendo el elemento táctil (háptico) de la percepción visual, y así aparecieron otras muchas ideas que ya han sido presentadas en las páginas del presente volumen.

2. Pero la historia no sólo debe investigar qué ideas nuevas nacieron y cuándo hicieron su aparición, sino también hacer constar qué ideas (nuevas o viejas) convenían a los hombres de cada época. Así, la historia de la estética de los siglos XV, XVI y XVII demuestra que la estética clásica resultaba atractiva, despertaba el interés y satisfacía a la mayoría de los artistas, poetas, críticos y filósofos, resultando eficaz durante varios siglos, a pesar de los cambios que se iban produciendo en los sistemas socio-políticos y la cultura material, en el arte en su conjunto y en la poesía. Y es éste un fenómeno de la mayor importancia, por lo que la estabilidad de una sola teoría estética, casi universalmente aprobada y reconocida, parecerá un fenómeno más curioso aún cuando la comparemos con la variabilidad y diversidad existentes en la filosofía y el arte de aquel período.

3. Asimismo, corresponde a la historia la labor de establecer qué hicieron los hombres de una época dada con las ideas heredadas, cómo las desarrollaron y transformaron, resultando que en los tiempos modernos, aunque hasta el siglo XVII dominara una sola teoría estética, muchos de sus conceptos cambiaron de sentido y aparecieron además muchas ideas nuevas.

Así, la «expresión», que durante tanto tiempo había significado el carácter explícito de las cosas, ahora empezaba a designar lo explícito de lo psíquico, y el hecho de expresarse y exteriorizarse «el corazón» (*la pensée du coeur humain*, como lo definió De Piles). Y el «gusto», que antaño significaba una específica preferencia por ciertas cosas, empezó ahora a significar sólo el «buen gusto» (*aimer ce qui est bon*, dice Richelet), llegando a ser una especie de criterio y modelo de lo bello. O la «invención», que desde hacía siglos significaba en la retórica, y tras ella, en la poética y en la teoría del arte, una idea acertada del orador, el poeta o el artista, ahora venía a designar una idea nueva (*L'invention consiste à avoir trouvé quelque chose le premier*, afirma Richelet). Y no fueron éstos unos cambios de carácter exclusivamente léxico, sino que implicaban además cambios reales y formales, un traslado de los focos de interés de la estética hacia el mundo exterior, un giro hacia criterios subjetivos de lo bello y del arte y la introducción entre ellos del criterio

de lo original y novedoso. Múltiples fueron, pues, los cambios conceptuales que se produjeron entre los años 1400 y 1700 de nuestra era.

El pensamiento de estas centurias se concentró principalmente, como vemos, en los conceptos fundamentales de la estética y la teoría artística como lo son belleza y gracia, proporción y finalidad, naturaleza y arte, imitación e imaginación, verdad y verosimilitud. Y si bien es verdad que dichos conceptos no fueron ideados en estas centurias, es innegable que nunca antes ni después fueron analizados con tanto empeño y abnegación, y tan metódica y detalladamente, descubriéndose en ellos tantos múltiples matices y posibilidades.

Índice onomástico

- Academia de Arquitectura de París (fundada en 1671), 408, 509, 541.
- Academia de Ciencias de París (fundada en 1666), 540.
- Academia de Haarlem, 328.
- Academia de Pintura y Escultura de París (fundada en 1641), 408, 418, 509, 510, 513-514, 523, 540.
- Academia de S. Lucas de Roma (fundada en 1593), 436.
- Academia Francesa de París (fundada en 1635), 406, 444, 447, 448, 542.
- Academia Francesa de Roma (fundada en 1666), 363, 408, 511.
- Academia Matritense, 396.
- Academia Napolitana, 90.
- Academia Platónica de Florencia (fundada en 1462), 48, 55, 57, 90, 94, 104, 126, 130, 133, 146, 180, 199, 436, 542, 586.
- Academia Romana, 90.
- Academia Veneciana, 90.
- Academia Vitruviana, 52.
- Achilini, Gianfiloteo, poeta italiano (1466-1538), 92.
- Adriano VI, papa (en los años 1522-1523), 192.
- Agucchi G.B. monseñor, autor de un tratado de pintura, 361, 363, 398.
- Agustín (San), filósofo y teólogo, obispo de Hipona (354-430), 26, 55, 56, 126, 264, 312, 318, 558.
- Albani, Francesco, pintor y decorador italiano (1578-1660), 328, 358, 527.
- Alberti, Leone Battista, arquitecto, escultor, pintor y humanista italiano, autor de varios tratados sobre el arte (1404-1472), 19, 34, 46, 47, 51, 52, 60, 63, 66, 70-72, 74, 75, 80, 90, 100-122, 123, 124, 129, 130, 133, 141-142, 146, 158, 162, 178, 179, 183, 233, 239, 240, 249, 264, 323, 353, 370, 426, 479, 585.
- Alberto de Sajonia, filósofo (m. 1390), 35.
- Alberto Magno, filósofo (h. 1193-1280), 82.
- Alciato, Andrea, jurisconsulto italiano, autor de los *Emblemata* (1492-1550), 282-285.
- Alejandro de Afrodisia, comentador de Aristóteles (h. 200 d.C.), 56.
- Alejandro VI Borgia, papa (en los años 1492-1503), 94.
- Alfonso V de Aragón, rey de Nápoles (m. 1458), 90.
- Algardi, Alessandro, escultor italiano (1602-1654), 527.
- Aliotti, monseñor, corresponsal de Miguel Ángel, 177, 184.
- Alsted, Johann Heinrich, autor de una *Enciclopedia* (1588-1638), 411, 412.
- Altdorfer, Albrecht, pintor y dibujante alemán (1480-1538), 327, 332.
- Ameyden, Dirk van, corresponsal de Giustiniani, 362.
- Ammanati, Bartolomeo, escultor y arquitecto italiano (h. 1511-1592), 262.
- Annamirato, Scipione, escritor e historiador italiano (1531-1601), 202-204.
- Anaxágoras, filósofo (h. 500-428 a.C.), 74.
- André, Yves-Marie, jesuita francés, filósofo y autor de un *Essai sur le Beau* (1675-1764), 547, 556-557, 558, 564, 565.
- Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo), pintor italiano (1486-1531), 527.
- Andrea di Salerno (Sabatini), pintor italiano (h. 1480-1545), 142.
- Aneau, Barthélemy, escritor, emblemaísta francés, autor de *Picta Poets* (m. 1561), 284.
- Angelico, Fra (Giovanni da Fiesole), pintor italiano (1387-1455), 67, 80.
- Apeles de Colofón, pintor griego (s. IV a.C.), 129, 133, 395.

- Arcimboldo (Arcimboldi), Giuseppe, pintor italiano que trabajó en la corte de los Habsburgo (h. 1527-1593), 330-332.
- Argiropoulos (Argyropoulos), estudioso griego, traductor de Aristóteles (s. XV), 123.
- Ariosto, Lodovico, poeta y comediógrafo italiano (1474-1533), 209, 454, 464.
- Aristipo de Cirene, filósofo (h. 435-366 a.C.), 94, 98.
- Aristóteles, filósofo (384-322 a.C.), 8, 13, 28, 51, 55, 56, 57, 58, 81, 90, 95, 105, 107, 108, 109, 123, 177, 180, 195, 198, 199, 200-206, 208-212, 214-216, 223, 227, 248, 263, 311, 325, 340, 353, 355, 364, 372, 389, 398, 427, 436, 437, 442, 445, 449, 465, 477, 489, 501, 576, 584.
- Arnault, Antonie, filósofo y teólogo francés, coautor de una *Lógica* (1612-1694), 471.
- Artevelde, Jaime van, jefe de una rebelión antifrancesa en Flandes (1290-1345), 35.
- Ateneo de Naucratis, escritor griego (s. II-III d.C.), 72.
- Aubignac, François Hédelin d', teólogo y crítico teatral francés, autor de una *Pratique du théâtre* (1604-1676), 444, 445, 451, 462.
- Averlino, Antonio, v. Filarete.
- Averroes, filósofo árabe (1126-1198), 57, 199, 211, 227.
- Bacon de Verulam, Francis, filósofo inglés (1561-1626), 29, 34, 284, 359, 380, 384, 389, 393-395, 401, 478, 587.
- Bacon, Roger, filósofo y naturalista (h. 1210-h. 1294), 72.
- Badius de Asche, Jodocus, impresor y editor parisiense, humanista (1462-h. 1535), 200.
- Baif, Jean-Antoine de, erudito y poeta francés del grupo de la Pléyade (1532-1589), 338.
- Baldinucci, Filippo, historiador, crítico y arqueólogo italiano (1624-1696), amigo y biógrafo de Bernini, 416, 417, 418, 423, 424, 425, 527, 584, 585.
- Balzac, J. L. Guez de, escritor francés (1597-1654), 465, 480.
- Bandinelli, Baccio (Bartolomeo di Michelangelo de Brandini), escultor italiano (1493-1560), 561.
- Barbati, Jacopo de, pintor y dibujante italiano (h. 1440-1450- antes de 1516), 323.
- Barbaro, Daniele, comentarista y traductor italiano de Vitruvio (1513-1570), 52, 234, 245, 251, 276.
- Barbaro, Ermolao, filólogo italiano, traductor del *De iside y Osiride* de Plutarco (1453-1493), 285.
- Bardi, Giovanni de, co-lundador y mecenas de la Camerata florentina (1534-1612), 313.
- Bartoli, Daniello, jesuita italiano, estudioso, autor de varios tratados (1608-1685), 495.
- Bathori, Esteban, rey de Polonia (1533-1586), 222.
- Baudoin, J., estudioso francés, editor de los *Emblemata* de Alciato (m. 1650), 285.
- Bayle, Pierre, escritor y filósofo francés (1647-1706), 557.
- Ballay, Joaquín de, poeta y teórico francés del grupo de la Pléyade (1522-1560), 338, 339, 340, 344, 348.
- Bellini, Giovanni, pintor italiano (1430-1516), 527.
- Bellori, Giovanni Pietro, teórico del arte italiano, biógrafo de pintores (1615-1696), 188, 194, 360, 361, 411, 427, 429, 436, 437, 438, 439, 441, 527, 555, 569.
- Bembo, Pietro, cardenal y diplomático italiano, humanista, historiador y poeta (1470-1547), 90, 93, 145-152, 154, 155, 245, 249, 332.
- Benivieni, Girolamo, escritor, poeta y humanista italiano (1453-1542), 145, 155.
- Bernardo de Clairvaux, monje cisterciense, teólogo y filósofo (1091-1153), 311.
- Berni, Francesco, poeta italiano (1497-1535), 202, 203.
- Bernini, Gian Lorenzo, arquitecto, pintor y escultor italiano (1598-1680), 34, 405, 415, 416-418, 423-425, 527, 540, 584.
- Bessarión, Juan, cardenal y diplomático griego, escritor y estudioso (1395-1472), 55, 89, 90, 124.
- Biderman, Jacob, jesuita y dramaturgo (1578-1639), 503.
- Binchois, Gilles, compositor flamenco de la «escuela de Borgoña» (h. 1400-1460), 309, 311.
- Biondo, Michelangelo, teórico italiano del arte, autor del tratado *Della nobilissima pittura* (s. XVI), 234, 235, 249.
- Birkowski, Fabian, sacerdote y escritor polaco (1566-1636), 355.
- Blondel, Nicolas François, arquitecto y teórico francés de la arquitectura (1618-1686), 540-545, 547-549.
- Boccaccio, Giovanni, humanista, novelista y poeta italiano (1313-1375), 7, 12-16, 19, 20, 21, 23, 24, 31, 39, 40, 108, 204, 206.
- Boecio, escritor y filósofo, hombre de Estado (h. 480-525), 264, 312, 318, 381, 428.
- Boehme, Jacob, teósofo y místico alemán (1575-1624), 332.
- Boileau-Despreux, Nicolas, poeta y crítico francés (1636-1711), 347, 445, 447, 450, 452, 462, 471, 512, 555.
- Borghini, Raffaele, teórico del arte italiano, autor de *Il riposo* (1541-1588), 234, 262, 531.
- Borromeo, Carlos (San), arzobispo de Milán y teólogo (1538-1584), 262, 357.
- Borromini, Francesco, arquitecto italiano (1599-1667), 405, 417.
- Bosse, Abraham, estudioso francés, crítico de arte, dibujante (1602-1676), 510, 511.

- Bossu. René le, jesuita francés, escritor y crítico (1631-1680), 444.
- Bossuet, Jacques Bénigne, escritor y teólogo francés, predicador (1627-1704), 447.
- Botticelli, Sandro, pintor italiano (1444-1510), 48, 67, 165, 173, 251.
- Bouhours, Dominique, jesuita francés, escritor y crítico (1628-1702), 498, 505, 506.
- Boxel, Hugo, corresponsal de Spinoza, 477.
- Bramante, Donato, arquitecto italiano (h. 1444-1514), 52, 60, 63, 66, 72, 75, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 183, 246, 415.
- Briseux, Charles Étienne, arquitecto y teórico francés, autor de varios tratados sobre arquitectura (1680-1754), 542, 544, 547, 552-553.
- Brunzino, Angiolo (Angelo di Cosimo di Mariano), pintor realista italiano (1503-1572), 193, 235, 237.
- Brueghel, Juan, paisajista flamenco (1568-1625), 330.
- Brueghel, Pedro, llamado el Viejo y el Campesino, pintor costumbrista y paisajista flamenco (h. 1525, 1530-1569), 328, 329, 332.
- Brunelleschi, Filippo, arquitecto y escultor italiano (1377-1446), 52, 60, 63, 66, 96, 112, 141, 143.
- Bruni, Leonardo, humanista y estudioso italiano, historiador y traductor de autores antiguos (1369-1444), 90, 92, 93, 97, 128.
- Bruno, Giordano, filósofo naturalista italiano (1550-1600), 29, 199, 223, 359, 364, 367-369, 374, 377-378, 401, 427, 547, 587.
- Budé, Guillaume, humanista y helenista francés (1468-1540), 282.
- Buenaventura, Giovanni Fidenza, cardenal, teólogo y filósofo (1221-1274), 8, 27.
- Buonamici, F., comentador italiano de Aristóteles (s. XVI), 202.
- Buonarrotti, v. Miguel Ángel
- Bussy-Rabutin, Roger, escritor y militar francés (1618-1693), 449.
- Cacini, Giulio, compositor, cantor, intérprete de laúd (h. 1550-antes de 1618), 384.
- Calcapino, Ambrosio, estudioso italiano (1435-1511), 282.
- Calvaert, Denys, pintor holandés (1545-1619), 328.
- Calvino, Juan, reformador religioso (1509-1564), 326.
- Calvisius, Sethus, músico alemán, astrónomo y poeta (1556-1615), 315, 359.
- Camerata florentina, agrupación de músicos, s. XVI/XVII, 313, 314.
- Campanella, Tommaso, filósofo y pensador social italiano (1568-1639), 58, 199, 201, 205, 222, 223, 233.
- Canisano, corresponsal de M. Ficino, 129.
- Capriano, G.P., autor de una poética del s. XVI, 202, 207, 211, 212, 226, 354.
- Carracci, Agostino (1557-1602), Annibale (1560-1609) y Lodovico (1555-1597), hermanos y pintores italianos, fundadores de una escuela de pintura en Bolonia, 358, 359, 360-363, 398, 415, 427, 429, 524.
- Caramuel de Lobkowitz, Juan, obispo español, general, polyhistor (1606-1682), 269, 498.
- Caravaggio, Michelangelo Merisi, pintor italiano (1573-1610), 358, 359, 360, 361-362, 398, 415, 510, 524, 527.
- Gardano, Gerolamo, matemático y filósofo italiano (1501-1576), 194-197, 357, 363, 415, 423, 501, 502.
- Carducho, Vicente, pintor italiano-español, teórico del arte (1570-1638), 407.
- Carlos VII, rey de Francia (1403-1461), 309.
- Carpaccio, Vittore, pintor italiano (1455-antes de 1526), 67.
- Casa, Giovanni della, humanista italiano, eclesiástico y político, autor de un tratado costumbrista (*Galateo*) (1503-1556), 494.
- Castellini, G. Zaratino, editor de la *Iconologia* de Ripa (s. XVII), 283, 294.
- Castelvetro, Lodovico, escritor y filólogo italiano, teórico de la literatura y autor de una poética (1505-1571), 201, 203, 205-209, 211, 212, 215, 216-221, 230-231, 354, 365, 396, 429, 576.
- Castiglione, Baldassare, escritor y diplomático italiano (1478-1529), 144, 145, 146, 151-154, 247, 249, 389, 494, 588.
- Cavalcassanti, Guido, corresponsal de Ficino, 125.
- Cavalieri, Tommaso, amigo de Miguel Ángel, 185.
- Cellini, Benvenuto, orfebre y escultor italiano, autor de varios tratados sobre arte (1500-1571), 93, 235, 237.
- Cennini di Drea, Cennino, pintor y teórico italiano de pintura (h. 1370-h. 1440), 39, 40, 42-43, 70, 110, 353.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, escritor español (1547-1616), 329, 259, 396, 401.
- Cesariano, Cesare, editor italiano, comentador de Vitruvio (1483-1541), 52, 145, 153, 234.
- Cicerón, filósofo y orador romano (106-43 a.C.), 12, 52, 53, 86, 90, 93, 111, 311, 332, 333, 336, 352, 428.
- Cigoli Cardì, Lodovico da, pintor, escultor y arquitecto italiano (1559-1613), 371, 379.
- Coeberger, Wenzel pintor holandés, autor de un tratado sobre pintura (1561-1634), 328.
- Colbert, Jean-Baptiste, hombre de Estado francés (1619-1683), 6, 407, 408, 540, 546.
- Colonna, Francesco, monje dominico francés, escritor, autor de la *Ilipnerotomachia Poliphili* (1432-1527), 71.
- Colonna, Giovanni, obispo de Lombez, amigo de Petrarca (m. 1341), 19.
- Conanini, Gregori, sacerdote italiano, autor del trabajo *Il Figino* (s. XVI), 234, 235, 262, 331, 332.

- Coornhert, Dirk Volkertsz, grabador holandés, poeta y dramaturgo, filósofo y traductor de los estoicos (1522-1590), 329.
- Copernico, Nicolás, astrónomo (1473-1543), 20, 55, 201, 312, 367.
- Corneille, Pierre, dramaturgo francés (1606-1684), 347, 408, 444, 445-447, 449, 451, 452, 458-460, 540, 563, 587, 588.
- Corra, Thome, poeta y gramático portugués residente en Italia, comentador de Horacio y autor de una poética (1537-1595), 202, 206, 211, 227.
- Correggio, Antonio Allegri, pintor italiano (h. 1489-1534), 261, 360, 361, 527.
- Cort, Cornelis, calcógrafo holandés residente en Italia (1536-1578), 236.
- Cortesi, Paolo, escritor italiano ciceroniano (1465-1510), 332.
- Coxie, Michel, pintor holandés (1499-1592), 328.
- Cranach, Lucas, pintor y dibujante alemán (1472-1553), 326.
- Crates de Malos, estoico, teórico de la poesía (s. III-II a.C.), 587.
- Crisipo, filósofo estoico (s. III a.C.) 94-98.
- Crivelli, Carlo, pintor italiano (h. 1430-h. 1495), 67.
- Crousaz, Jean-Pierre de, matemático francés, filósofo y autor de un *Traité du Beau* (1663-1750), 547, 556, 557-560, 561, 564, 565-567.
- Crysoloras, Manuel, estudioso griego residente en Italia (h. 1350-1415), 86.
- Cusano, v. Nicolás de Cusa.
- Champagne, Philippe de, pintor francés (1602-1647), 511.
- Chantelou, Paul Fréart de, corresponsal de Poussin y autor de un diario del viaje de Bernini por Francia (1609-1694), 417, 418, 437.
- Chapelain, Jean, poeta francés, crítico y teórico de literatura (1599-1674), 347, 443, 444, 445, 447, 448, 449-453, 457-458, 465, 555.
- Charron, Pierre, humanista francés y filósofo moralista (1541-1603), 423-425.
- Churriguera, José, arquitecto español (h. 1650-1723), 405, 498.
- Daniello, Bernardino, filólogo italiano, comentador de Petrarca y autor de una poética (m. 1565), 202, 206.
- Dante Alighieri, poeta italiano (1265-1321), 12, 14, 15, 19, 35, 38, 50, 86, 108, 159, 238.
- Danti, Vincenzo, escultor italiano y teórico del arte, 234, 236, 239, 240, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 273-274, 354.
- Davenant, William, poeta y dramaturgo inglés (1606-1668), 477, 491.
- Deimier, Pierre de, escritor francés (1570-h. 1618), 443, 450, 495.
- Delbene, Bartolomeo, poeta italiano residente en Francia (1514-?), 211.
- Demetrio de Falero, teórico de poesía y retórica (h. 350-280 a.C.), 506.
- Demócrito de Abdera, filósofo (h. 460-370 a.C.), 73, 106, 239.
- Denores, Giasone, escritor y filósofo chipriota residente en Italia, autor de una poética (m. 1590), 202, 223.
- Depres, Josquin, compositor de la tercera escuela neerlandesa residente en Italia (h. 1450-1521), 309.
- Descartes, René, filósofo y matemático francés (1596-1650), 29, 34, 315, 406, 443, 465-466, 471, 476, 478, 480-483, 494, 547, 555, 564, 587.
- Desportes, Philippe, poeta francés (1546-1606), 344, 347.
- Destouches, Philippe, dramaturgo francés (1680-1754), 11.
- Dierterlin, Wendell, pintor, arquitecto y dibujante alemán (1550-1559), 330.
- Dietzenhofer (Dientzenhofer), familia de arquitectos alemanes hávaros, 405.
- Diógenes Laercio (Diógenes de Laerte), doxógrafo (s. II III d.C.).
- Dionisio, v. Pseudo-Dionisio.
- Dionisio Cartujano, escolástico (s. XVI-XV), 38.
- Dolce, Lodovico, teórico italiano de pintura (1508-1568), 75, 202, 211, 233, 234, 238, 239, 240, 246, 247, 249, 250, 252, 261, 271-272.
- Dominichino (Domenico Zampieri), pintor italiano, discípulo de los Carracci (1581-1641), 328, 360, 527.
- Donatello (Donato di Betto Bardi), escultor italiano (1386-1466), 63, 72, 112.
- Doni, Antonio Francesco, escritor italiano y teórico del arte (1513-1574), 234-235, 245.
- Du Bos, Jean-Baptiste, estudioso francés y crítico literario (1670-1742), 7, 556, 560-564, 567-569, 588.
- Du Gange, Charles, estudioso e historiador francés (1610-1688), 352.
- Dufay, Guillaume, compositor de la «escuela de Borgoña» (h. 1400-1474), 309, 311.
- Dufresne, Raphaël, editor francés de los escritos de Leonardo da Vinci (s. XVII), 158.
- Dunstable, John, compositor inglés (h. 1385-1453), 309, 311.
- Dürer, Alberto (Albrecht Dürer), pintor y dibujante alemán (1471-1528), 49, 311, 320-328, 330, 333-336, 355, 386, 395, 428, 429, 435, 449, 524, 527.
- Elzevir (Elzevier), familia de impresores y editores holandeses (1538-1712), 406.
- Elizabeth I, reina de Inglaterra (1533-1603), 357.
- Enrique IV, rey de Francia (1553-1610), 328, 343, 358.

- Enrique de Heshe, filósofo occamista (1325-1397), 35.
- Erasmus de Rotterdam (Gerhard Gerhards), filólogo, filósofo y humanista holandés (1467-1536), 312, 326, 327, 332, 333, 336, 406.
- Escaligero, Julio César (Scaliger, Giulio Cesare), estudioso y filólogo italiano, autor de una poética (1484-1558), 199, 201, 204, 205, 207, 208, 211, 214-216, 229-230, 397, 442, 501, 576.
- Esopo, fabulista griego (s. VI a.C.), 227.
- Estagirita, v. Aristóteles.
- Este, familia de duques italianos, 50.
- Eyck, Juan van, pintor neerlandés (h. 1390-1441), 37, 80, 328.
- Faberio, Lucio, autor de una euela de defunción en honor de Agostino Carracci, 360.
- Fazio, Bartolomeo, humanista italiano (1400-1476), 92, 96.
- Félibien, André des Avaux, historiógrafo francés, arquitecto y teórico del arte (1619-1695), 415, 427, 429, 435, 437, 509-510, 511, 524, 528-530, 584.
- Felipe II, rey de España (1527-1598), 269, 357, 407.
- Felipe III, rey de España (1578-1621), 407.
- Felipe IV, rey de España (1605-1665), 407.
- Felipe el Bueno, duque de Borgoña (1396-1467), 309.
- Felipe Neri, teólogo, fundador de la Congregación del Oratorio (1515-1595), 357, 362.
- Fentzel, Georg, calcógrafo y dibujante alemán, autor de alegorías (mediados del s. XVII), 292.
- Fernando I de Aragón, rey de Nápoles (1423-1494), 310.
- Ficino, Marsilio, humanista y filósofo italiano (1433-1499), 46, 51, 57, 90, 91, 93, 94, 103, 123, 124-130, 133-138, 146, 151, 163, 179, 291, 363, 427, 429.
- Fidias, escultor griego (s. V a.C.), 159.
- Filarete (Antonio Averlino), escultor y arquitecto italiano, teórico del arte (h. 1400-1469), 60, 71, 74, 75, 76, 141, 143, 353.
- Fidelfo, Francesco, filósofo, helenista y humanista italiano (1398-1481), 89, 90, 92, 97, 103.
- Filóstrato, Flavio, sofista y rétor griego (178-248), 428.
- Firenzuaola, Agnolo, escritor italiano (1493-1543), 91, 246.
- Floris, Cornelis (de Vriendt), escultor y arquitecto neerlandés (1514-1575), 330.
- Floris, Frans, pintor neerlandés (1516-1570), 328.
- Focas, emperador bizantino (m. 610), 512.
- Foppa, Vincenzo, pintor italiano, autor de un tratado sobre pintura que no se ha conservado (h. 1427-1515), 72, 75.
- Fracastoro, Girolamo, médico, astrónomo, filósofo y poeta italiano, autor de la primera monografía de poética general (1478-1553), 201, 202, 207, 211, 225-226.
- Francesca, Piero della, pintor italiano y teórico del arte (1410-1492), 70, 71, 72, 75, 79, 80, 103, 178, 249, 264, 370, 576.
- Francesco di Giorgio Martini, pintor, escultor y arquitecto italiano, teórico del arte (1439-1502), 71, 141.
- Francisco de Holanda, escritor portugués sobre temas de arte, autor de *Dialogos em Roma* (s. XVI), 135, 176, 177, 178, 180, 186, 187, 354.
- Francisco de Sales (San), prelado francés, escritor, místico y teólogo (1567-1622), 357.
- Francisco I Valois, rey de Francia (1494-1547), 157.
- Franck Sebastian, humanista alemán (1499-1542), 332.
- Franchi, Jacopo, autor del *De excellentia et nobilitate delineationis*, 236.
- Fréart de Chambray, Roland, arquitecto francés, teórico de arquitectura (m. 1676), 236, 293, 354, 423, 430, 440, 510, 511, 525, 531.
- Fresnoy, Charles Alphonse du, pintor y escritor francés (1611-1665), 354, 510-513, 524, 532-533.
- Gaddi, Agnolo, pintor italiano (h. 1350-1396), 39.
- Galilei, Vincenzio, compositor italiano, intérprete de laúd y teórico de música (h. 1520-1591), 312, 314, 315, 319-320.
- Galileo Galilei, físico, astrónomo y filósofo italiano (1564-1642), 55, 56, 58, 158, 180, 359, 364, 369, 370-371, 379, 418, 585.
- Gáurico, Pomponio, filólogo italiano, comentarista de Horacio y autor de una poética (h. 1482-h. 1530), 70, 71-72, 74, 75, 78-79, 145, 200, 201.
- Gentile da Fabriano, pintor italiano (1370-1427), 37, 67.
- Gheyn, Jacquesde, pintor y dibujante flamenco (1565-1615), 293.
- Ghiberti, Lorenzo, orfebre y escultor italiano, teórico del arte (1378-1455), 19, 46, 66-67, 70-71, 72, 74-76, 112-113, 141.
- Ghirlandaio, Domenico (Domenico di Tomaso Bigordi), pintor italiano (1449-1494), 67.
- Gilio, G.A., teórico de pintura, (s. XVI), 234, 235, 238, 262.
- Giorgione (Giorgio da Castelfranco), pintor italiano (h. 1476-1510), 100, 139, 140, 151, 153.
- Giotto di Bondome, pintor y arquitecto italiano (h. 1266-1337), 19, 20, 38, 48.
- Giraldi Cinzio, Giambastista, escritor italiano y teórico de literatura (1504-1573), 206, 212.
- Giraldi, Lelio Gregorio, escritor y humanista italiano, teórico de literatura (1479-1552), 202, 204, 205, 210, 223, 224.

- Giulio Romano (Pippi), pintor y arquitecto italiano (h. 1499-1546), 240, 524, 527.
- Giustiniani, Vincenzo, mecenas de artistas y amigo de Caravaggio (m. 1637), 362, 389.
- Glarcanus (Heinrich Loris), humanista suizo, teórico de música (1488-1503), 312, 317.
- Goelenius, Rudolf, estudioso y filósofo alemán, autor de *Lexicon Philosophicum* (1547-1628), 411, 412.
- Goltzius, Hendrik, dibujante y pintor holandés (1558-1617), 292.
- Góngora y Argote, Luis de, poeta español (1561-1627), 496, 498.
- Gonzaga, familia de duques italianos, 103, 202.
- Gosson, Stephen, dramaturgo inglés (1554-1624), 380.
- Goffredo de Vinsaul, autor de un tratado de poética (n. 1249), 337.
- Gournay, María de, escritora francesa (1566-1645), 448.
- Gracián y Morales, Baltasar, jesuita español, escritor moralista (1601-1658), 407, 408, 411, 450, 496, 497-498, 504-505.
- Grasso, B., teórico italiano de literatura (s. XVI), 202, 207, 208, 225.
- Gravina, Gian Vincenzo, juriconsulto y escritor italiano (1664-1718), 560, 569, 570-571, 577, 578, 579.
- Greco, El (Domenico Theotocopuli), pintor español de origen griego (1541-1614), 407.
- Grifoli, G., teórico italiano de literatura, comentarista de Horacio (s. XVI), 202, 204, 211.
- Grocio, Hugo, juriconsulto, diplomático y filósofo holandés (1583-1645), 329, 332, 406.
- Grünwald (Nithart Gothardt), pintor alemán (h. 1470, 1480-1528), 321, 326, 327, 332.
- Grzegorz de Zarnowiec, escritor polaco, predicador protestante (h. 1528-1601), 355.
- Guarini, Giovanni Battista, poeta italiano (1538-1612), 207.
- Guido de Arezzo, monje benedictino, teórico de música (h. 1000-1050), 311.
- Guillermo de Occam, filósofo y teólogo (n. antes de 1300-m.h. 1349-1350), 54, 57.
- Habsburgo, Lus, 330, 331, 406.
- Ilebreco, León, (Judá Abarbanel), médico y escritor judío residente en Italia (h. 1465-h. 1535), 151, 156-157, 363.
- Heinsius, Daniel, humanista holandés (1580-1665), 407, 444, 451.
- Herbert de Chetbury, filósofo, pensador religioso e historiador inglés (1538-1648), 329.
- Hermógenes de Tarso, orador y rétor griego, teórico de retórica (s. II III d.C.), 75.
- Herrera, Juan de, matemático, ingeniero y arquitecto español (h. 1530-1597), 264, 269, 405.
- Hobbes, Thomas, filósofo y pensador político inglés (1588-1679), 29, 411, 465, 477-478, 490-491, 555, 564.
- Hofnagel, Jorge, pintor flamenco (1547-1600), 329-330, 332, 358.
- Holbein, Hans (junior), pintor alemán (1497-1543), 326, 327, 332, 524.
- Homero, 159, 340, 364, 441, 459.
- Horacio, poeta romano (65-8 a.C.), 11, 28, 52, 90, 98, 111, 198-201, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 263, 338, 340, 364, 424, 442, 445.
- Hugo de San Víctor, teólogo y filósofo (1096-1141), 412-413.
- Hus, Jan (Huss, Juan), reformador de la Iglesia y escritor checo (1369-1415), 35.
- Isabel, princesa francesa, hija de Enrique IV (1602-1644), 471, 483.
- Ivan IV el Terrible, gran príncipe de Moscovia y zar de Rusia (1530-1584), 222.
- Jamnitzer, Christoph, dibujante, orfebre y decorador alemán (1563-1618), 330, 332.
- Jean de Jandun, canónigo de Sens, filósofo averroísta (m. 1328), 36.
- Johannes de Muris, teórico de música (s. XVI), 39, 311.
- Jones, Íñigo, arquitecto inglés de origen español (1572-1652), 286, 389.
- Jonson, Ben, dramaturgo inglés (1573-1637), 286, 358, 383.
- Juan de Garlande, autor del tratado *Poetria nova*, (1195-h. 1272), 39, 337.
- Julio II, papa (1443-1513), 142, 192.
- Junius Adrien, erudito holandés, médico, traductor de autores clásicos (1512-1575), 407, 411, 427, 428, 429, 435, 440, 525.
- Kepler, Johannes, astrónomo alemán (1571-1630), 55.
- Kilian, Lucas, calcógrafo alemán (1579-1637), 292.
- Klonowicz, Sebastián Fabián, poeta polaco (h. 1545-1602), 355.
- Kochanowski, Jan, poeta polaco (1530-1584), 355.
- La Bruvère, Jean, escritor y moralista francés (1645-1696), 347, 476, 488-489.
- La Fontaine, Jean, poeta francés (1621-1695), 445, 447, 452, 458.
- Landino (Landini), Cristoforo, humanista italiano (1424-1492), 74, 90, 92-93, 94, 123.
- Lanfranco, Giovanni, pintor italiano, discípulo de los Carracci (1582-1647), 527.
- La Rochefoucauld, François, escritor moralista francés (1613-1680), 475, 476, 488.
- Lasso, Orlando di, compositor flamenco (1532-1594), 312, 313, 359.
- Latini, Brunetto, estudioso, político y escritor italiano (h. 1220-1294), 90.

- I.e Brun, Charles, pintor francés (1619-1690), 236, 408, 511, 513, 523, 524, 526, 534.
- Le Clerc, Sébastien, dibujante francés (1637-1714), 544, 546, 552.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, filósofo y matemático alemán (1646-1716), 478-479, 492, 557.
- Leonardo da Vinci, artista y estudioso italiano (1452-1519), 34, 47-48, 54, 60, 70, 71-72, 100, 103, 139-140, 141, 143-144, 151, 153, 157-173, 175, 178-179, 183, 188, 239, 357, 370, 524, 527, 576.
- Lionardi, A., escritor italiano (s. XVI), 202, 211.
- Lippi, Filippino, pintor italiano (h. 1457-1504), 67.
- Lipsio, Justo, estudioso y filólogo flamenco (1517-1606), 312, 406.
- Livio (Titus Livius Patavinus), historiador romano (n. 59 a.C.), 93.
- Lochner, Stephan, pintor alemán (m. 1451), 80.
- Lomazzo, Giovanni Paolo, pintor italiano y teórico de arte (1538-1600), 74, 234, 235, 245, 248, 249, 250, 261, 278-279, 358, 361, 429.
- Lombardi, Bartolomeo, escritor italiano del s. XVI, comentarador de la poética de Aristóteles, 200, 201, 205, 224-225.
- Lope de Vega, Félix, poeta y comediógrafo español (1562-1635), 359, 395-397, 398, 401, 402.
- Louvois, François-Michel Le Tellier, hombre de Estado francés (1641-1691), 407.
- Luciano de Samosata, rétor y escritor (s. II d.C.), 103.
- Lucrecio (Tito Lucrecio Caro), filósofo epicúreo (95-55 a.C.), 57, 86.
- Luis XIII, rey de Francia (1601-1643), 343, 407.
- Luis XIV, rey de Francia (1638-1715), 407, 408, 544, 563.
- Lutero, Martín, reformador religioso alemán (1483-1546), 315, 359.
- Macchiavelli, Niccolò, político, escritor e historiador italiano (1469-1527), 47.
- Macrobio, escritor y gramático romano (s. IV-V d.C.), 15.
- Maderno (Maderna), Carlo, arquitecto italiano (1556-1629), 405.
- Maggi, Vincenzo, escritor italiano comentarador de Aristóteles (1528-1564), 200, 201, 205, 209, 224, 225.
- Malatesta, familia de duques italianos, 50, 103.
- Malebranche, Nicolas, filósofo metafísico francés (1638-1715), 341, 475, 476, 487-488, 556.
- Malherbe, François, poeta y crítico francés (1555-1628), 337, 343-344, 347, 351, 359, 396, 398, 401, 445, 448, 473.
- Mambrun, Pierre, jesuita francés, profesor de retórica y teología, poeta latino (1600-1661), 444.
- Mander, Carel van, biógrafo de pintores, holandés, (s. XVIII), 328.
- Manetti, Giannozzo, humanista y político italiano, 92, 96.
- Mansart, François, arquitecto francés (1598-1666), 537, 540.
- Mansart, Jules Hardouin, arquitecto francés, (1646-1708), 408.
- Mantegna, Andrea, pintor y dibujante italiano (1431-1506), 67, 151, 153.
- Marino, Giambattista, pintor italiano (1569-1625), 496.
- Marlowe, Christopher, dramaturgo inglés (1564-1593), 358.
- Marsilio de Inghen, filósofo y teólogo (m. 1396), 35.
- Marsilio, profesor de Padua, político y teólogo (1265-1343), 36.
- Martini, Simone, pintor italiano (m. 1344), 19.
- Masaccio, Tommaso, pintor italiano (1401-1428), 67, 112.
- Mascardi, Agostino, historiador italiano, profesor de retórica (1590-1640), 429, 430.
- Mateo de Cracovia, juriconsulto, teólogo y filósofo (h. 1330-1410), 36.
- Mateo de Vendôme, autor de un tratado de poética (n. h. 1130), 39, 337.
- Maximiliano I de Habsburgo, emperador germánico (1459-1519), 312, 330.
- Mazarini, Giulio, hombre de Estado, francés de origen italiano (1602-1661), 407.
- Médicis, familia florentina de banqueros y, posteriormente, duques:
- Cosme el Viejo (1389-1464), 90, 123.
- León X, papa (1475-1521), 90, 144-145, 152, 192.
- Lorenzo el Magnífico (1448-1492), 93, 123, 133.
- María, reina de Francia (1573-1642), 358.
- Medrano, Juan de Espinoza, sacerdote y escritor iberoamericano residente en Perú (1632?-1688), 498.
- Memling, Hans, pintor flamenco (h. 1435-1494), 80, 328.
- Menestrier, Claude-François, historiador y heraldista francés (1631-1705), 293, 307-308.
- Mersenne, Marin, teólogo, matemático y filósofo francés (1588-1648), 315, 466, 480.
- Mensnadière, Jules de la, médico y poeta francés (1610-1663), 444, 445, 448, 452, 463.
- Middelburg, Pablo de, matemático holandés (1445-1534), 128.
- Mignard, Pierre, pintor francés, (1612-1695), 511.
- Miguel Ángel Buonarroti, pintor, escultor, arquitecto y poeta italiano (1475-1564), 34, 47-48, 50, 60, 139-140, 143, 144, 151, 153, 167, 175-180, 183-186, 192, 194, 235, 236, 237, 245, 246, 248, 250, 252, 261, 263, 322, 328, 361, 382, 479, 524, 527, 585.
- Minturno, Antonio, humanista y escritor italiano,

- comentador de Aristóteles (m. 1547), 58, 199, 201, 206, 209, 210, 224.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), comediógrafo francés (1622-1673), 445, 447, 448, 452, 458.
- Montaigne, Michel de, escritor moralista francés (1533-1592), 11, 337, 341-343, 344, 347, 349-351, 359, 368, 448, 494.
- Montefeltro, familia de duques italianos, 50.
- Monteverdi, Claudio, compositor italiano, padre de la ópera (1567-1643), 314, 359.
- Muratori, Lodovico Antonio, estudioso, historiador y arqueólogo italiano (1672-1750), 569-570, 577-578.
- Nicolás de Cusa, matemático y filósofo (1401-1464), 51, 55, 79-85.
- Nicolás de Oresme, estudioso y filósofo occamista (h. 1320-1382), 35.
- Nicolás V, papa (1397-1455), 80, 90, 100.
- Nicole, Pierre, moralista y lógico francés (1625-1695), 452, 471-473, 474, 483-485, 556, 561, 564.
- Nicomáco, estudioso antiguo (s. I d.C.), 92, 98.
- Nifo, Agostino, médico y filósofo italiano (1473-1538?), 151, 152, 201, 363.
- Noyers Sublet, François de, político francés, secretario de Estado (mediados del s. XVII).
- Obrecht, Jacob, compositor flamenco (1430 h. 1507), 309.
- Ockeghem, Johannes, compositor flamenco (h. 1430 h. 1495), 309, 311.
- Oldenburg, Heinrich, estudioso naturalista alemán (1620-1677), que residió principalmente en Francia, 477.
- Orbay, François d', arquitecto francés (m. 1697), 546.
- Pablo III, papa (1468-1549), 93.
- Pacheco, Francisco, pintor y escritor español, teórico de arte (1564-1654), 407.
- Pacher, Michael, pintor y tallista alemán (h. 1435-1498), 80.
- Pacioli, Luca, matemático italiano, autor de un tratado sobre las proporciones en la arquitectura (h. 1445-después de 1509), 70, 71-72, 74-75, 76-77, 511.
- Paleotti, Gabriele, jurisconsulto italiano, escritor moralista, teólogo y autor de un tratado sobre pintura (1522-1597), 234, 250, 262-263, 281, 359.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, compositor italiano (1524-1594), 139, 312, 313, 359.
- Palladio, Andrea, arquitecto y teórico italiano de arquitectura (1508-1580), 46, 52, 66, 142, 234, 245, 246, 248, 250, 276-277, 389.
- Palma il Vecchio (Jacopo Negretti), pintor italiano (h. 1480-1528), 236.
- Paracelso (Theophrastus Bombastus von Hohenheim), médico naturalista y filósofo alemán (1493-1541), 327, 332.
- Parmigianino (Francesco Mazzola), pintor italiano (1503-1540), 193.
- Parrasio, Aulo Giano, humanista italiano, comentarista de autores antiguos (1470-1522), 200, 202.
- Parthenio, Bernardino, humanista italiano, autor de un tratado de poética (m. 1589), 202, 208, 212.
- Pascal, Blaise, matemático, físico, filósofo y escritor francés (1623-1662), 447-448, 465, 473-475, 476, 485-487.
- Passeri, Giovanni Battista, pintor y escritor italiano, autor de biografías de pintores (1610-1679), 524.
- Patrizi, Francesco, escritor y filósofo italiano (1529-1597), 199, 201, 208, 212, 221, 223, 359, 364-367, 372-374, 401, 427, 576, 587.
- Peckham, John, franciscano, escolástico inglés (h. 1240-1292), 72, 167.
- Pedro d'Ailly, canciller de la Universidad de París, teólogo y cardenal (1350-1420), 36.
- Pedro Lombardo, obispo de París, autor de *Sentencias* (1100-1164), 12, 56.
- Pélerin, Jean, llamado Viator, geómetra francés, autor de un manual de perspectiva (1445-h. 1524), 321.
- Pellegrini, Matteo, escritor y moralista italiano, teórico del concepticismo, autor de *Delle Acutezze*, 497.
- Pelleric du Mans, Jacques, matemático, médico y escritor francés, autor de *Art poétique* (1517-1582), 340, 348.
- Pellison, Paul, escritor francés, historiógrafo de la Academia Francesa (1624-1693), 444, 449.
- Peri, Jacopo, músico italiano del grupo de la Camerata (1561-1633), 314.
- Pericles, hombre de Estado ateniense (499-429 a.C.), 49.
- Perrault, Charles, escritor francés (1628-1703), 292, 544, 545-546, 551.
- Perrault, Claude, estudioso y arquitecto francés (1613-1688), 541-546, 549-550, 555, 556, 559.
- Perrino, C., destinatario de un poema de Miguel Ángel, 177.
- Peruzzi, Baldassare, arquitecto italiano y pintor (1481-1536), 52.
- Petavio, Dionisio, jesuita, historiador, profesor de teología y filosofía (1583-1652), 503.
- Petrarca, Francesco, poeta y humanista italiano (1304-1374), 7, 12-16, 19-23, 31, 35, 39, 40, 48, 49, 55, 90, 108, 145, 204, 206, 246, 339, 398.
- Petrycy, Sebastian de Pilzno, médico polaco, filósofo aristotélico (h. 1554-1622), 355.
- Piccolomini, Eneas Silvio (a partir de 1458, papa Pío II), estudioso y humanista italiano, historiador y poeta (1405-1464), 89, 92, 96.

- Piccolomini, Alessandro, escritor italiano, comentar de la poética de Aristóteles (1508-1578), 199, 202, 205, 206, 208.
- Pico della Mirandola, Giovanni, humanista, filólogo y filósofo italiano (1463-1494), 48, 90, 91, 93, 94, 123, 145, 146, 151, 152, 155-156.
- Pico della Mirandola, Giovanni Francesco (junior), humanista italiano (1470-1533), 332.
- Pigna, Giambattista (Nicolucci), escritor y cronista italiano (1530-1575), 202, 211.
- Piles, Roger de, diplomático y pintor francés, teórico de arte (h. 1635-1709), 354, 416, 423, 510, 512, 524-526, 534-537, 561, 588.
- Pino, Paulo, pintor italiano, teórico de pintura (s. XVI), 234, 235, 239, 240, 247, 248, 249, 264, 274-275.
- Piombo, Sebastiano del, (Luciani), pintor italiano (h. 1485-1547), 143.
- Pitágoras de Samos, filósofo y matemático griego (570-497 a.C.), 264.
- Platón, filósofo (428-348 a.C.), 8, 15, 26, 28, 51, 53-58, 73-74, 77, 80, 81, 82-83, 90, 97, 103, 106, 108, 110, 111, 123, 124, 127, 128, 137, 145, 151, 152, 180, 198, 199, 206, 209, 210, 225, 239, 248, 264, 311, 325, 335, 341, 353, 364, 368, 378, 381, 384, 389, 427, 429, 437, 465, 483, 576, 585.
- Plauto, comediógrafo latino (h. 254-184 d.C.), 86, 396, 402.
- Plethon, Gemistho, filósofo neoplatónico griego residente en Italia (1355-1450), 55, 89, 123.
- Plinio el Viejo, autor de *Historia naturalis* (23-79 d.C.), 588.
- Plotino, filósofo (h. 203-270 d.C.), 26, 28, 54, 82, 90, 95, 110, 124, 126, 135-136, 248, 427, 587.
- Plutarco, historiador y moralista (h. 45-125 d.C.), 285.
- Poggio Bracciolini, humanista, escritor e historiador italiano (1380-1459), 86, 89.
- Poliziano, Angelo, poeta y humanista italiano (1454-1494), 89, 90, 92, 94, 98, 332, 585.
- Pollaiuolo, Antonio, pintor, escultor y orfebre italiano (h. 1430-1498), 123.
- Pontorno (Jacopo Catrucci), pintor italiano (1494-1555), 189, 191, 192-195, 235, 237, 239, 251.
- Porfirio, filósofo neoplatónico (232-304 d.C.), 124.
- Possevino, Antonio, jesuita, diplomático italiano, autor de un tratado de poesía y pintura (1533-1611), 202, 222, 359.
- Poussin, Nicolás, pintor francés (1594-1665), 34, 285, 313, 360, 408, 415, 427, 428-430, 435-436, 437-440, 509, 510, 523, 524, 526, 527, 540, 555.
- Proclo, filósofo neoplatónico (s. v d.C.), 124.
- Pseudo-Dionisio (Seudo-Dionisio), escritor anónimo cristiano (s. VI), 26, 54, 56, 77, 82, 124, 130, 412.
- Quintiliano, rétor y escritor latino (h. 35-95 d.C.), 12, 52, 75, 86, 90, 111, 311, 428, 429, 442, 561.
- Rabelais, François, humanista y escritor francés (h. 1494-1553), 338.
- Racan, Honorat de Bueil de, poeta francés (1589-1670), 343, 344, 351, 352, 448, 461, 494.
- Racine, Jean, dramaturgo francés (1639-1699), 347, 408, 445, 446-447, 448, 450, 451, 452, 460, 471.
- Rader, jesuita, profesor de retórica y filólogo, (1561-1634), 503.
- Rafael Sanzio, pintor y arquitecto italiano (1483-1520), 48, 60, 139, 140, 143, 144-146, 152, 167, 176, 179, 183, 184, 188, 189, 192, 194, 247, 250, 252-261, 263, 313, 322, 328, 360, 361, 386, 415, 426, 427, 429, 524, 527.
- Rapin, René, jesuita francés, escritor y teórico de literatura, poeta latino y comentar de Aristóteles (1621-1687), 444, 449, 451, 453, 454, 463-465, 561.
- Reisch, Georg, estudioso alemán, autor de la enciclopedia titulada *Margarita philosophica* (segunda mitad del s. XV), 59, 308.
- Rej, Mikolaj, poeta polaco (1505-1568), 355.
- Rembrandt van Rijn, pintor holandés (1606-1669), 407, 415, 524.
- Reni, Guido, pintor italiano (1575-1642), 328, 358, 360, 363, 436, 527.
- Ribera, José de, pintor español (1588-1652), 363.
- Ricci, Bartolomeo, humanista y escritor italiano (1490-1569), autor de una poética, 202.
- Ricciardo, Antonio, emblematista italiano (s. XVI), 283, 284.
- Riccoboni, Antonio, estudioso italiano, profesor de retórica y comentar de Aristóteles (1541-1599), 202.
- Richelet, César Pierre, lexicógrafo francés (1631-1698), 584, 588.
- Richelieu, Armand Jean du Plessis de, cardenal y hombre de Estado francés (1585-1642), 6, 407, 408, 444, 445.
- Riemenschneider, Tilman, escultor alemán (h. 1460-1531), 327.
- Rinuccini, Ottavio, poeta italiano, uno de los creadores de la ópera (1562-1621), 314.
- Ripa, Cesare, autor de la *Iconología*, 240, 283, 284, 285, 286, 291, 292, 294, 307, 355, 358.
- Roannez, Artur Gouffier, duque de, simpatizante de Port-Royal y amigo de Pascal, 485.
- Robbia, Luca della, escultor italiano, (1400-1482), 112, 270.
- Roberto de Anjou, rey de Nápoles, (entre 1309-1343), 13.
- Robortello, Francesco, humanista italiano, profesor de retórica, editor y comentar de autores clásicos (1516-1567), 200, 201, 204, 205, 206, 207, 212, 213, 215, 228, 448.

- Rodolfo II, emperador germánico, (1552-1612), 328, 330.
- Ronsard, Pierre, poeta francés (1524-1585), 338, 339, 340, 343, 347-348, 442, 445.
- Rosso, Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo), pintor italiano (1494-1540), 191, 192, 193, 235.
- Rubens, Pedro Pablo, pintor flamenco (1577-1640), 358, 363, 415, 416, 423-424, 428, 524, 526.
- Ruysbroeck, Juan de, místico holandés (1293-1381), 36.
- Saint-Evremond, Charles de, escritor francés (h. 1615-1703), 411, 449, 450, 476, 477, 489.
- Salustio (Cayo Crispo Salustio), historiador latino (86-35 a.C.), 93.
- Salviati, Leonardo, escritor y gramático italiano, rétor y teórico de literatura (1540-1589), 202, 203, 224.
- Sandart, Joachim van, pintor y dibujante alemán, autor de biografías de pintores (1606-1688), 411, 527, 537.
- San Martino, teórico italiano de literatura (s. XVI), 205, 206.
- Sansovino, Andrea Contucii, escultor italiano (1460-1529), 52.
- Sarbierwski, Maciej Kazimierz, jesuita y poeta latino autor de una poética (1595-1640), 222, 355, 359, 397-398, 401, 402-403, 479, 496-497, 498, 501, 503-504, 587.
- Sarrazin, Jacques, escultor y pintor francés (1592-1660), 462.
- Sassetti, Filippo, comerciante italiano, escritor, historiador y comentarista de Aristóteles (1540-1588), 202, 205, 208, 224.
- Savonarola, Girolamo, predicador y religioso italiano (1498-1542), 94, 95, 96, 99-100.
- Scaliger, Giulio Cesare, v. Escaligero.
- de Scudéry, Georges, prosista y dramaturgo francés (1601-1667), 444, 448, 449, 461.
- de Scudéry, Madeleine, escritora francesa (1607-1701), 475.
- Segni, Bernardo, historiador y escritor italiano, traductor de Aristóteles (1504-1558), 204.
- Sexto Empírico, filósofo escéptico (s. III d.C.), 587.
- Séneca, escritor y filósofo estoico (h. 5 a.C.-65 d.C.), 16, 23, 428.
- Serlio, Sebastiano, arquitecto italiano y teórico de arte (1475-1554), 52, 234, 246.
- Sfora, familia italiana de duques, 50, 71, 157.
- Shakespeare, William, dramaturgo inglés (1564-1616), 34, 329, 358, 359, 362, 380, 382-384, 389, 390-392, 398, 401, 479, 587.
- Sidney, sir Philip, poeta inglés (1554-1586), 359, 380-381, 389-390, 398, 401.
- Simplicio, filósofo neoplatónico, comentarista de Aristóteles (s. VI d.C.), 56.
- Sixto IV, papa (1414-1484), 72.
- Sluter, Claus, escultor neerlandés (m. 1406), 37.
- Sócrates, filósofo (496-399 a.C.), 151, 368, 378, 483.
- Solski, Stanislaw, jesuita polaco, profesor de matemáticas y de retórica (1623-1700), 479.
- Speroni, Sperone, escritor italiano y teórico de literatura (1500-1588), 204, 209, 212, 227.
- Spinoza, Baruch, filósofo holandés (1632-1677), 29, 407, 465, 477, 478, 479, 490, 555, 587.
- Stoss, Veit, escultor de origen alemán residente en Polonia (1445-1533), 327.
- Straet, Jan van der (Stradano), pintor holandés, 236.
- Suso, Enrique, místico alemán y escritor ascético (h. 1300-1365), 76.
- Tácito, historiador romano (h. 55-120 d.C.), 394, 564.
- Tasso, Battista di Marco, escultor italiano (1500-1555), 237.
- Tasso, Torcuato, poeta italiano (1544-1595), 34, 139, 199, 201, 202, 206, 210, 221, 222, 231-233, 371, 429, 454, 464, 575, 581.
- Taulero, Juan, teólogo alemán (h. 1300-1361), 36.
- Taurellus, Nikolaus, médico y filósofo alemán (1547-1606), 284.
- Temisrio, comentarista de Aristóteles (s. IV d.C.), 56.
- Tcofrasto, filósofo aristotélico (h. 372-287), 364, 587.
- Terencio (Publio Terencio Afro), comediógrafo romano (h. 195-159 a.C.), 396, 402, 459.
- Tesauro, Emanuele, escritor e historiador italiano (1591-1675), 411, 473, 495, 498, 501-503, 506-508, 569.
- Testelin, Henri (junior), escritor francés, co-fundador de la Academia (1616-1695), 510, 514, 533.
- Thomassin, Philippe, calcógrafo francés (1562-1622), 293.
- Tintoris, Johannes, compositor neerlandés y teórico de música (1446-1511), 310-312, 316-317.
- Tintoretto (Jacopo Robusti), pintor italiano (1518-1594), 194, 524, 527.
- Tiziano Vecellio, pintor italiano (1477-1576), 139, 140, 194, 235, 261, 271, 360, 361, 429, 524, 527.
- Tomás de Aquino (Santo), escolástico (s. XIII), 8, 12, 26, 27, 38, 54, 104, 286, 311.
- Tomás de Kempis, escritor místico alemán (1379-1471), 36.
- Tomitano, Bernardino, médico y escritor italiano, teórico de literatura (1506-1576), 202, 204.
- Trapezus, Jorge, estudioso griego (1369-1484), 90, 93, 97.
- Trissino, Gian Giorgio, escritor italiano, teórico de literatura y autor de una poética (1478-1550), 58, 202, 209, 226.

- T'ura, Cosimo, pintor italiano (1430-1495), 67.
- Tylkowski Wojciech, jesuita y filósofo polaco (1624-1695), 479-480, 493.
- Tylman van Gameren, arquitecto holandés residente de Polonia (h. 1632-1706), 405.
- Ubelski, Aleksander, pintor francés (1649-1718), 292.
- Urfé, Honoré d', escritor francés (1568-1625), 494.
- Valeriano, J. P., humanista italiano, escritor latino y autor de *Hieroglyphica*, 285.
- Valla, Lorenzo, humanista italiano, filólogo (1407-1457), 48, 89, 90, 93, 94, 98, 200, 585.
- Varchi, Benedetto, escritor, humanista, historiador y poeta italiano, teórico de literatura (1503-1565), 175, 186, 189, 192, 196, 202, 206, 208, 211, 225, 230, 234, 235-238, 240, 247, 248, 249, 250, 269-270, 271, 371.
- Varrón (Marco Terencio Varrón), estudioso romano (117-26 a.C.), 12, 216.
- Vasari, Giorgio, pintor italiano y biógrafo de pintores (1511-1574), 19, 66, 165, 177, 178, 183, 184, 186, 191, 192, 193, 194, 234, 237, 238, 240, 245, 247, 250-251, 252, 261, 270, 271, 328, 331, 332, 353, 360.
- Vauban, Sébastien, mariscal francés (1633-1707), 408.
- Vauquelin de Fresnaye, Jean, escritor francés (1536-1606), 443.
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, pintor español (1599-1660), 407.
- Venius, Otto (van Veen), pintor flamenco (1556-1629), 416, 424.
- Vermeer van Delft, Johannes, pintor holandés (1632-1675), 285, 407.
- Veronese (Paolo Caliari, Pablo Veronés), pintor italiano (1528-1588), 194, 239, 562.
- Vico, Giambattista, filósofo italiano (1668-1744), 7, 569, 570, 571-572, 575-577, 580-581.
- Vida, Marco Girolamo, escritor humanista italiano, autor de una poética (1485-1566), 201, 208, 340, 451.
- Vignola, Giacomo Barozio, arquitecto italiano (1507-1573), 52, 234.
- Villalpando, Juan Bautista, teólogo español (1552-1608), 264, 269.
- Viperano, Giovanni Antonio, escritor italiano y teórico de literatura (1535-1610), 199, 202, 207, 225.
- Virgilio (Publio Virgili Marón), poeta romano (70-19 a.C.), 16, 23, 338, 440.
- Vitelio, filósofo y estudioso, (s. III), 19, 27, 72.
- Vitruvio (Marco Vitruvio Polión), arquitecto (s. I a.C.), 11, 52, 53, 63, 71, 90, 103, 112, 144, 145, 152, 153, 234, 245, 263, 269, 276, 352, 428, 541, 546, 550.
- Volaterrani (Raffaele Maffei), estudioso italiano (1455-1522), 73.
- Vossius, Gerard Johannes, erudito, filólogo y escritor holandés (1577-1649), 407, 450, 451, 452.
- Vries, Johannes Vredeman de, pintor holandés (1527-?), 330.
- Wasowski, Bartolomiej, arquitecto polaco (1617-1687), 479.
- Witz, Konrad, pintor alemán (h. 1400-1446), 38.
- Yámblico de Cálcis (Siria), filósofo neoplatónico (s. IV d.C.), 124.
- Zabarella, Giacomo, filósofo aristotélico italiano (1533-1589), 199, 223, 359, 364, 369, 370, 379, 398, 588.
- Zarlino, Gioseffo, teórico de música y compositor italiano (1517-1590), 313, 314, 315, 318-319, 588.
- Zeuxis de Heraclea, pintor (s. V a.C.), 176, 418, 441.
- Zorzi, Fr., autor del *De harmonia mundi totius* (1525), 143.
- Zuccaro (Zuccari), Federigo, pintor italiano, autor de varios tratados sobre el arte (1542-1609), 234, 239, 240, 245, 250, 262, 279-281, 427.

Índice de ilustraciones

RETRATOS

1. Francesco Petrarca, grabado de J. J. Boissard, s. XVI	17
2. Giovanni Boccaccio, grabado de Jode I, según Tiziano, h. el año 1600	18
3. Antonio Filarete, grabado, h. 1600	87
4. Nicolás de Cusa, fragmento de un cuadro de la iglesia de Cusa, s. XV	88
5. Lorenzo Valla, grabado de J. J. Boissard, s. XVI	101
6. Girolamo Savonarola, grabado de J. J. Boissard, s. XVI	102
7. Leone Battista Alberti, grabado de F. Allegrini, según G. Zocchi, 1765	131
8. Marsilio Ficino, grabado de J. J. Boissard, s. XVI	132
9. Pietro Bembo, grabado del s. XVII	147
10. Baltasar, conde de Castiglione, grabado de J. Saurdant según Rafael, s. XVII	148
11. Leonardo da Vinci, autorretrato, dibujo de Turin	149
12. Miguel Ángel Buonarroti, grabado de G. Ghisi, antes del año 1580	181
13. Girolamo Cardano, grabado en madera del año 1553	182
14. Marco Girolamo Vida, grabado de J. J. Boissard, s. XVI	217
15. Girolamo Fracastoro, grabado de Boissard, s. XVI	218
16. Julius Caesar Scaliger, grabado de J. J. Boissard, s. XVI	219
17. Torcuato Tasso, grabado de J. David, del año 1627	220
18. Benedetto Varchi, grabado, alrededor del año 1660	241
19. Lodovico Dolce, grabado en madera, s. XVI	242
20. Giorgio Vasari, grabado de P. A. Parriño (Parisot), según G. Menabuoni	243
21. Andrea Palladio, grabado de B. Picart, según P. Caliarì, s. XVIII	265
22. Giovanni Paolo Lomazzo, grabado de V. Denon, hacia el año 1800	266
23. Federigo Zuccaro, grabado de N. Billy, según G. D. Campiglia, s. XVIII	267
24. Cesare Ripa, grabado, hacia el año 1600	268
25. Claude François Menestrier, grabado de I. B. Nolin, según P. Simon, 1688	306
26. Alberto Durero, grabado de J. Haid, según J. Rotenhammer, s. XVIII	324
27. Michel de Montaigne, grabado del s. XVI	345
28. François de Malherbe, grabado de J. Lubin, principios del s. XVII	346
29. Francesco Patrizi, grabado del s. XVI	375
30. Giordano Bruno, grabado del s. XVII	376
31. Giacomo Zabarella, grabado de fines del s. XVI	387
32. Sir Philip Sidney, grabado de P. Elstracke-C. Holland, fines del s. XVI	388
33. Lope de Vega Carpio, grabado de L. de Courbes, hacia el año 1600	399
34. Maciej Kazimierz Sarbiewski, estampa del s. XIX, según un retrato antiguo	400
35. Rudolph Glodeniuss, grabado del s. XVII	409
36. Lorenzo Bernini, grabado de G. B. Graulli y A. v. Westerbout, según un autorretrato, s. XVII	410
37. Pierre Charron, grabado del s. XVII	431
38. Franciscus Junius, grabado de A. v. Werff-P. Gusnst, 1694	432

39. Nicolas Poussin, grabado de Audran, según J. Pesne, s. XVII	433
40. Giovanni Pietro Bellori, grabado del s. XVII	434
41. Jean Chapelain, grabado de R. Nanteuil, 1699	455
42. Pierre Corneille, grabado de J. Cossin, según F. Sicre, s. XVII	456
43. George de Scudéry, grabado de R. Nanteuil, s. XVII	467
44. Nicolas Boileau-Despréux, grabado de P. Drevet, según H. Rigaud, s. XVII	468
45. René Descartes, grabado de G. Edelinck, según F. Hals, s. XVII	469
46. Pierre Nicole, grabado de A. L. de la Lave, s. XVII	470
47. Emmanuel Tesauro, grabado de Despienne, según Ch. Cl. Dauphin, s. XVII	499
48. Dominique Bouhours, grabado de N. Habert, según J. Jouvenet, s. XVII	500
49. Charles Le Brun, grabado de J. Lubin, según un autorretrato, s. XVII	515
50. André Félibien, grabado de P. Drevet, según Ch. Le Brun, h. el año 1700	516
51. Charles Alphonse du Fresnoy, grabado de fines del s. XVII	517
52. Roger de Piles, grabado de B. Picart, 1704	518
53. Claude Perrault, grabado de G. Edenlick según Vercelin, fines del s. XVII	538
54. Jean Baptiste Du Bos, grabado de Ch. E. Gaucher, s. XVIII	539
55. Giovanni Vincenzo Gravina, grabado del s. XVIII	573
56. Giovanni Battista (Giambattista) Vico, grabado de F. Sesone, s. XVIII	574

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

I. Jerarquía de las ciencias; grabado en madera, procedente de G. Reisch, <i>Margarita philosophica</i> , 1503	61
II. Música, alegoría; grabado en madera, procedente de G. Reisch, <i>Margarita philosophica</i> , 1503	62
III. Cancillería papal de Roma, construida en los años 1487-97, considerada universalmente como una de las obras más perfectas del Renacimiento	64-65
IV. Villa Thiení en Cigogna, obra de Andrea Palladio	68-69
V. La arquitectura debería tener las proporciones del cuerpo humano; dibujo de Francesco di Giorgio, de la Biblioteca Nazionale. Codex Magliab	142
VI. Las proporciones del cuerpo humano corresponden a las figuras geométricas; dibujo de Leonardo da Vinci del año 1492, Academia Veneciana	150
VII. Academia de Bellas Artes; grabado de C. Cort, según J. v. d. Straet, 1578	244
VIII. La pintura y la escultura, alegoría; grabado de J. Palma; procedente de J. Franchi, <i>De excellentia et nobilitate delineationis</i>	253
IX. La pintura y la escultura, alegoría; grabado de Le Clerc, según Ch. Le Brun; procedente de <i>Conférences de l'Académie</i> , 1670	254
X. La pintura, escultura y arquitectura, alegoría; grabado de S. Thomassin, según Etard; procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	254
XI. La iglesia de Santa Maria delle Consolazione en Todi (construida a partir de 1508 por Cola di Caprarola). Proyección y sección	255
XII. Tempietto adjunto a San Pietro in Montorio en Roma, levantado por Donato Bramante en 1502. Proyección y sección	256
XIII. Proyecto de la iglesia de San Pedro en Roma, por Bramante, del año 1506. Proyección	257
XIV. Proyecto de la iglesia de San Pedro en Roma, por Miguel Ángel, hacia el año 1546. Proyección	257
XVa. Villa Rotonda en Vicenza, por Andrea Palladio, levantada en los años 1567-1591	258
XVb. Palacio de Krolikarnia, cerca de Varsovia, construido por el arquitecto Domenico Merlini en el año 1788	259
XVc. Palacio de Lubostron, levantado por Stanislaw Zawadzki en 1800	259
XVI. Nueve proyecciones de iglesias de planta central; proyecto de S. Serlio de su tratado sobre arquitectura, 1.ª ed., 1537	260
XVII. El arte, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	287
XVIII. La poesía, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	287
XIX. El furor poético, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	288
XX. La belleza, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	288
XXI. La venustez, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	289
XXII. Symmeria, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	289
XXIII. El diseño, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	290
XXIV. La naturaleza, alegoría; grabado en madera de E. Ripa, <i>Iconologia</i> , 3.ª ed., 1603	290

XXV.	La vista, alegoría; grabado de G. Fentzel, según M. de Vos, h. 1650	295
XXVI.	El olor, alegoría; grabado de G. Fentzel, según M. de Vos, h. 1650	296
XXVII.	La belleza, la vanidad, alegoría; grabado de J. de Gheyn, h. 1600	297
XXVIII.	La Musa de la danza, alegoría; grabado de H. Goltzius, 1592	298
XXIX.	La Musa de la poesía épica, alegoría; grabado de H. Goltzius, 1592	299
XXX.	La música, alegoría; grabado de L. Kilian, 1606	300
XXXI.	La retórica, alegoría; grabado de L. Kilian, 1606	301
XXXII.	La arquitectura, alegoría; grabado de B. Audran, según L. Boullogne, procedente de Ch. Perrault, <i>Cabinet des Beaux Arts</i> , 1690	302
XXXIII.	La naturaleza, alegoría; grabado de S. Thomassin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	303
XXXIV.	Los conocimientos del artista, alegoría; grabado de S. Thomassin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	303
XXXV.	La idea artística, alegoría, grabado de S. Thomassin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	304
XXXVI.	La imaginación del artista, alegoría; grabado de S. Thomassin, según Errard procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	304
XXXVII.	La imitación artística, alegoría, grabado de S. Thomassin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	305
XXXVIII.	La práctica artística, alegoría; grabado de S. Thomassin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	305
XXXIXa.	Palazzo Farnese en Capraroli, erigido por Giacomo Vignola en los años 1559-73	419
XXXIXb.	El castillo de Krzyztopor en Ujazd, erigido por Lorenzo Mureto de Sent, en los años 1631-44	419
XL.	Plano de la columnata que precede a la iglesia de San Pedro en Roma, diseñada por Lorenzo Bernini en los años 1656-67	420
XLI.	El arte antiguo es el modelo del moderno, alegoría; grabado procedente de F. Junius, <i>De pictura veterum</i> , ed. 1694	421
XLII.	Zeuxis pintando a una diosa según el modelo de cinco mujeres hermosas de Crotona; grabado de R. Collin, según J. Sandrart, procedente de J. Sandrart, <i>Academia artis pictorial</i> , 1683	422
XLIII.	Los pájaros quieren comer las frutas pintadas por Parrasio; grabado de R. Collin, según J. Sandrart, procedente de J. Sandrart, <i>Academia artis pictorial</i> , 1683	422
XLIV.	La Naturaleza es el modelo para el arte, alegoría; grabado de S. Thomassin, según Errard, procedente de Fréart de Chambray, <i>Parallèle de l'architecture antique et moderne</i> , 1702	519
XLV.	La medida rige el arte; alegoría procedente de H. Testelin, <i>Sentimens des peintres sur la peinture</i> , 1696	520
XVI.	Modelos de rostros expresivos; grabado según Ch. Le Brun, procedente de H. Testelin, <i>Sentimens des peintres sur la peinture</i> , 1696	521
XLVII.	La gran columnata del Louvre de París diseñada por Claude de Perrault en el año 1665	522

Las fotos provienen de: la Biblioteca de la Universidad de Varsovia (I, II); el Gabinete de Estampas y Grabados de la Universidad de Varsovia (VII); la Bibliothèque Nationale de París (IX, X, XXXIII-XXXVIII, XLV, XLVI); Museo Nacional de Varsovia (VIII, XXV-XXXI); la Biblioteca Jagellona de Cracovia (XLI, XLII, XLIII); la Biblioteca Nacional de Varsovia (XVII-XXIV); según el libro de R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1962 (V y XI); y del libro *Leonardo da Vinci*, ed. London Phaidon Press. Los dibujos han sido realizados por el Departamento de Arquitectura y Arte de la Escuela Politécnica de Varsovia, bajo la dirección del prof. P. Bieganski.

Índice general

Preámbulo	5
I. INTRODUCCIÓN	11
1. Primacías de la nueva estética	11
A. Textos de Petrarca y de Boccaccio	21
2. El legado de la estética antigua	24
3. Períodos de la estética moderna	28
4. Bibliografía concerniente a la estética moderna	33
II. EL AÑO 1400	35
A-1. Textos de Cennini	42
III. SIGLO XV	45
1. El Renacimiento	45
2. La filosofía del Renacimiento	53
3. Las artes y su teoría	58
B. Textos de los teóricos del arte del siglo XV	76
4. La estética de Nicolás de Cusa	79
C. Textos de Nicolás de Cusa	83
5. La estética de los humanistas	85
D. Textos de los humanistas y de Savonarola	96
6. Alberti	100
E. Textos de Alberti	114
7. La estética de la Academia Florentina	123
F. Textos de Ficino	133
IV. EL AÑO 1500	139
1. Teoría del arte del Renacimiento clásico	139
G. Textos de Rafael, Castiglione, Bembo, Pico y León Hebreo	152
2. La estética de Leonardo da Vinci	157
H. Textos de Leonardo da Vinci	167

V. EL SIGLO XVI	175
1. La estética de Miguel Ángel	175
I. Textos de Miguel Ángel y de Francisco de Holanda	184
2. La estética del manierismo	188
J. Textos de Pontormo y Cardano	196
3. La poética del siglo XVI	197
K. Textos de las poéticas del siglo XVI	223
4. Teoría de las artes plásticas del siglo XVI	233
L. Textos de los teóricos del arte del siglo XVI	269
5. Los emblemas y la iconología	281
M. Textos de Ripa y Menestrier	294
6. Teoría de la música	308
N. Textos de musicólogos renacentistas	316
7. La estética de Durero y la teoría del arte en Europa Central	320
O. Textos de Durero y Erasmo	333
8. La estética en Francia: los poetas y Montaigne	337
O-1. Textos de los miembros de la Pléyade, de Montaigne y de Malherbe	347
9. Evaluación de la estética del siglo XVI	352
VI. EL AÑO 1600	357
1. Los acontecimientos del año 1600	357
2. La estética de los italianos	359
P. Textos de Patrizi, Bruno, Zarabella y Galileo	372
3. La estética de los ingleses	380
Q. Textos de Sidney, Shakespeare y Bacon	389
4. Las estéticas española y polaca	395
R. Textos de Cervantes, Lope de Vega y Sarbiewski	401
VII. EL SIGLO XVII	405
1. Condiciones nuevas	405
2. La estética del barroco	413
S. Textos de Rubens, Baldinucci y Charron	423
3. Retorno a la estética clásica: Poussin	426
T. Textos de Poussin y de Bellori	437
4. La poética del siglo XVII	442
U. Textos de las poéticas y de los poetas franceses del siglo XVII	457
5. La estética de los filósofos del siglo XVII	465
V. Textos de los filósofos del siglo XVII	480
6. La estética del manierismo literario	494
W. Textos de Sarbiewski, Gracián y Tesauro	503
7. La teoría de la pintura en el siglo XVII	509
X. Textos de los teóricos de la pintura desde Félibien hasta De Piles y Sandrart	528
8. Teoría de la arquitectura del siglo XVII	537
X-1. Textos de los teóricos de arquitectura del siglo XVII	547
VIII. EL AÑO 1700	555
1. La estética de los franceses	556
Y. Textos de André, Crousaz y Du Bos	564

2. La estética de los italianos	569
Z. Textos de Muratori, Gravina y Vico	577

IX. FIN DE ÉPOCA	583
----------------------------	-----

Índice onomástico	591
Índice de ilustraciones	602

